



Chevalier își pune memoriile pe portativ



Renée Saint-Cyr — un spirit ales



Sfinx-ul rămîne mut

vedetele pe ecranul „memoriilor”*)



Flynn își mărturisește păcatele



Elke Sommer — plină de amintiri



Shirley MacLaine — un condei alert

*) Fragmente din volumele apărute.

Ei
despre
Ei

HISTOIRE DE
MA VIE
Charles
Chaplin



În 1899 era moda favoriților; toți bărbații purtau — regii, oamenii de stat, soldații, mateloții, Kruger, Salisbury, Kitchenier, Kaiserul și jucătorii de criquet; era o epocă de o pompă și de o absurditate de necrezut, epoca unei bogății extreme și a unei sărăcii extreme, a unui stupid fanatism politic care se exprima și în jurnale și în desenele umoristice. Dar Anglia avea încă de primit și alte șocuri și indignări. Cîțiva fermieri Buri, din Transvaal-ul african, purtau un război care nu era tocmai după toate regulile artei, trăgînd în armată de după stînci și nimicînd soldații englezi, care în uniforme lor roșii erau niște ținte ideale. Ministerul de război sesizat de aceasta a înlocuit în grabă uniformele roșii cu altele kaki. Și dacă Burii vroiau să continue în felul acesta, ei bine, era dreptul lor...

Eu știam în mod vag despre război, mai mult din cîntecele patriotice și numerele de music-hall sau fotografiile generalilor de pe pachetele de țigări. Bineînțeles, dușmanii nu erau decît niște indivizi sinistri. S-a aflat apoi stîrea tristă a încercuirii Ladysmith-ului de către Buri; cînd a fost eliberat Mafeking-ul, întreaga Anglie era nebună de bucurie. După aceea am cîștigat, sau mai bine

CHARLIE CHAPLIN:

„Povestea vieții mele“



Chaplin împreună cu primul copil-minune, Jackie Coogan



Chaplin — un singuratic, un timid, un meditativ

spus am ieșit cu fața curată, mai mult sau mai puțin. Toată lumea vorbea de asta, în afară de mama mea. Ea n-a făcut niciodată vreo aluzie la acest război. Își avea propriile ei bătălii de dat.

Sydney avea acum 14 ani, părăsise școala și lucra ca telegrafist la un oficiu poștal din Strand. Cu salariul lui Sydney și cu ceea ce câștiga mama cu mașina ei de cusut, aproape că ne puteam descurca, cu toate că ceea ce realiza mama era mai mult

decît modest. Ea lucra pentru exploatatori, cu bucata. Cosea corsaje de rochii cu un șiling și șase pence duzina. Cu toate că i se aduceau croite, îi trebuiau 12 ore ca să poată realiza 12 bluze. Recordul mamei era 54 de bluze pe săptămînă, ceea ce reprezenta 6 șilingi și 9 pence. Adesea, seara, stăteam treaz în mansarda noastră, privind-o cum lucra cocoșată la mașina ei de cusut, la lumina lămpii cu petrol care îi dădea un fel de aureolă

în jurul capului, cu figura aplecată într-o penumbră blîndă — pînă cînd uruitul mașinii mă adormea. Cînd lucra noaptea tîrziu, însemna că avea de plătit ceva urgent. Și în afară de grijile zilnice, mai erau și ratele mașinii care trebuiau asigurate lunar.

Și dintr-o dată a explodat criza: Sydney avea absolută nevoie de un costum nou. Își purtase uniforma de telegrafist în fiecare zi, chiar și duminică, pînă cînd colegii începuseră să-și bată joc de

el. Două week-end-uri a rămas acasă, pînă cînd mama a reușit să-i cumpere un costum albastru de serge. Nu știu cum a putut mama să adune 18 șilingi. În tot cazul, bugetul nostru era dat peste cap. Ca să putem ieși din impas, costumul era amanetat în fiecare luni, cînd Sydney pleca la lucru în uniforma lui de telegrafist, și cu cei 7 șilingi ce i se dădeau la amanetare, Sydney și-l scotea sîmbăta ca să plece în week-end. Acest ritual săptămînal a durat mai bine de un an pînă cînd costumul se uzase complet. Și ce lovitură a reprezentat asta pentru noi!

Intr-o luni dimineața, mama s-a dus ca de obicei cu costumul la amanetat. De data asta, ezitînd, funcționarul i-a spus:

— Îmi pare rău doamnă Chaplin, dar nu vă mai pot avansa pe el 7 șilingi.

— Dar de ce? întrebă mama uluită.

— Pentru că e un risc prea mare, pantalonul e prea ros. Uitați-vă — făcu el trecînd mina prin anumite părți — se zărește în partea cealaltă.

— Dar eu îl iau înapoi sîmbătă! spuse mama.

Funcționarul dădu din cap.

— Îmi pare rău, dar tot ce pot face e să primesc numai haina și vesta pentru 3 șilingi.

Comedian cu orice preț

Fusesem vinzător de ziare, lucrător la o imprimerie, fabricant de jucării, suflător de sticlă, comisionarul unui medic, etc., dar în toate aceste aventuri „profesionale”, nici eu nici Sydney nu uitasem de țelul nostru final, acela de a deveni comedieni. Și așa, între două meserii, îmi făceam pantofii, îmi periam hainele, îmi puneam un guler curat și mă duceam la agenția teatrală Blackmore, din Bedford Street, de lîngă Strand. Și am tot ținut-o așa pînă în ziua în care starea hainelor mele mi-a interzis o nouă vizită.

Prima oară cînd m-am dus la agenție, biroul era plin de adoratori de ambele sexe ai lui Thespis, impecabil îmbrăcați, care vorbeau în picioare, cu gesturi grandilocvente. Am așteptat tremurînd

→

într-un colț, lingă ușa, teribil de intimidat, tot încercând să-mi ascund costumul uzat și pantofii deformați prin drep-
tul degetelor. Un tânăr func-
ționar apărea la intervale
regulate în pragul biroului din
fundul sălii și vorbele lui
cădeau ca niște pietre pe
speranțele și aspirațiile noas-
tre teatrale, cînd spunea: „Nu
avem nimic pentru dvs.... nici
pentru dvs.... și nici pentru
dvs....” După care, biroul
se golea ca o biserică la sfir-
șitul slujbei. O singură dată,
am rămas ultimul. Cînd func-
ționarul s-a întors și m-a
văzut, s-a oprit brusc:

— Dumneata ce deosești?
Mi se părea că sînt un
Oliver Twist care aștepta mai
mult.

— Nu cumva aveți un rol de
băiat tînăr? am întrebat eu.
— Ești înscris?

Am dat din cap. Spre
stupefacția mea, m-a introdus
în biroul alăturat, mi-a
luat numele, adresa și toate
datele necesare, spunîndu-mi
că dacă se prezintă vreo oca-
zie, o să-mi dea de veste.

Billie - primul rol

La o lună după întoarcerea
lui Sydney, am primit o carte
poștală în care scria: „Pre-
zențați-vă la agenția Black-
more din Bedford Street”.

Îmbrăcat într-un costum
nou, am fost introdus în
biroul d-lui Blackmore, care,
deși mi-l imaginam ca pe o
făptură atotputernică, cu o
privire închizitorială, m-a pri-
mit cu multă bunătațe și
mi-a dat o recomandare pen-
tru Mr.C.E. Hamilton, admin-
istratorul teatrului Charles
Frohman.

Dl. Hamilton păru surprins
și amuzat de statura mea mică.
Bineînțeles că l-am mințit
în privința vîrstei: i-am spus
că aveam 14 ani, cînd în real-
itate aveam 12 ani și jumă-
tate. Mi-a explicat că trebuia
să joc rolul lui Billie, micul
groom din „Sherlock Holmes”
într-un turneu de 40 de săp-
tămîni, cu începere din
toamnă.

— Pînă atunci însă, spuse
domnul Hamilton, am pentru
tine rolul unui băiat dintr-o
nouă piesă... „Jim”, romanul unui
Cockney” de H.A. Saintsbury,
actorul principal din „Sherlock
Holmes” cu care voi pleca
în turneu.

„Jim” urma să fie montat
pentru cîteva reprezentații
expefimentale, înainte de ple-
carea în turneu. Salariul meu
era de 2 lire și 10 șilingi pe
săptămîină, același care urma
să-l primesc și pentru „Sher-
lock Holmes”.

Suma era o adevărată po-
mană, totuși nici n-am clipit.

— Trebuie să-mi consult mai
întîi fratele, în ceea ce pri-
vește condițiile — am răs-
pus eu plin de gravitate.

Domnul Hamilton a pufnit
în ris. Vorbele mele i-au
părut atît de caraghioase că
i-a chemat pe toți de la agen-
ție să mă vadă.

— Uite-l pe „Billie”. Cum
vă place?

Toată lumea a fost încin-
tată și m-a copleșit cu zîm-
bete.

Domnul Hamilton mi-a dat
cîteva rînduri pentru domnul
Saintsbury, mi-a spus că-l voi
găsi pe acesta la Green Room
Club în Leicester Square, și
am plecat plutind, fără să
mai simt greutatea trupului.

La Green Room Club am
avut o primire asemănătoare.
Dl. Saintsbury a chemat și pe
alți membri ai clubului să
mă vadă. Mi-a dat pe loc tex-
tul rolului lui Sammy, spu-
nîndu-mi că personajul este
unul dintre cele mai importante
din piesa lui. Eram puțin
nervos la gîndul că-mi va
cere să fac o primă lectură
pe loc, ceea ce ar fi fost
extrem de complicat, pentru
că nu știam să citesc. Din
fericire, mi-a spus să-mi iau
rolul acasă și să-l citesc pe
îndelete. Repetițiile urmau să
înceapă abia peste o săp-
tămîină.

M-am dus acasă cu auto-
buzul, beat de fericire. De-
abia acum începeam să-mi
dau seama ce mi se întîm-
plase! Păraseam dintr-o dată
viața mea de sărăcie ca să
întrec în lumea unui vis pe
care mi-l făurisem de copil,
un vis de care mama îmi
vorbise adesea, care făcuse
și fericirea ei. Devenisem
actor! Și totul se petrecuse
atît de brusc, atît de neaștep-
tat! Frunzăream fără încetare
paginile textului meu,
care avea o copertă brună,
nouă — și cu adevărat țî-
neam în mîinile mele docu-
mentul cel mai important
din viața mea. În timpul dru-
mului cu autobuzul, am în-
țeles că trecusem într-o etapă
importantă. N-aveam să mai
fiu un personaj anonim care se
tîrîie prin mahalale; aparți-

neam de-acum înainte lumii
teatrului. Simțeam grozav ne-
voia să plîng.

Sydney mi-a citit rolul și
m-a ajutat să-mi învăț textul
pe de rost. Era un rol mare,
de circa 35 de pagini, dar în
3 zile îl știam ca pe apă.

Repetițiile la „Jim” aveau
loc în foaiorul dela etajul
întîi în localul Teatrului Drury
Lane. Sydney mă pregătise
atît de bine, că-mi știam ro-
lul aproape fără greșală.
Mă biblîiam într-un singur loc.
Replica suna așa: „Dar cine
crezi că ești... domnul Pier-
pont Morgan”? Și eu ziceam
mereu: „Putterpint Morgan”
... Dl. Saintsbury însă a re-
ținut versiunea mea. Aceste
prime repetiții au fost pen-
tru mine o revelație. M-au
făcut să descopăr niște taine
ale profesiei. Nu-mi dădusem
seama că exista o tehnică a
scenei, a ritmului, a timpului

tocmai atunci o telegramă
pe numele lui, și a deschis-o
în fața mea.

— Mă întreb dacă nu-i vor-
bachiar de tine — mi-a spus el.

În telegramă scria: „Există
în trupa dv. un anume Chaffin,
sau așa ceva? Stop. Dacă da,
să între imediat în legătură cu
Kessel și Bauman, 24 Longa-
cre Building Broadway”.

Cu numele din telegramă nu
era nimeni în trupă. Dar s-ar
fi putut, după cum sugerase
dl. Reeves, să fi fost Chaplin?
Eram foarte enervat, mai ales
că descoperisem că Longacre
Building era în inima Broad-
way-ului, unde se găsesc
toate birourile de avocați.
Mi-am amintit atunci că aveam
pe undeva, prin America, o
mătușă foarte bogată, și imagi-
nația mea s-a aprins: poate că
murise și-mi lăsase moșteni-
re averea ei? Am telegrafiat
imediat firmei Kessel și Bau-

„Cum îți vin ideile? Printr-o perseverență dusă pînă la marginile nebuniei”

dintre replici, a replicilor
însele, a modului de a te
așeza pe un scaun cînd ești
pe scenă. Toate acestea mi-au
venit în mod firesc. Aveam
un singur defect, pe care dl.
Saintsbury mi l-a corectat.
Dădeam din cap și mă schi-
monoseam cînd trebuia să-mi
spun replica.

După ce am repetat doar
cîteva scene, el și-a exprimat
însă mirarea și mi-a cerut să-i
mărturisesc dacă mai jucasem
pe scenă. Ce fericit eram că
îi plăcusem domnului Saint-
sbury și întregii trupe! Totuși
le acceptam entuziasmul ca pe
ceva foarte natural.

Există un anume Chaffin?

La New York n-am stat
decît o zi. A doua zi dimi-
neată, m-am hotărît să mă
întorc la Philadelphia.

De îndată ce am revenit la
Philadelphia, am trecut pe
la teatru. Dl. Reeves primise

man, că în trupă există un
Chaplin, și am întrebat dacă
de el se interesează. Am aște-
ptat nerăbdător răspunsul,
care mi-a sosit în aceeași zi:
„Vreți să-i spuneți lui Chaplin
să vină urgent la biroul nos-
tru?” Foarte emoționat și plin
de nerăbdare, am luat primul
tren de dimineață pentru
New York, care se află la
o distanță de 2 ore și jumă-
tate de Philadelphia. Nu știam
ce mă așteaptă: mă vedeam
însă așezat într-un cabinet
avocațial, cu juristi în jurul
meu, ascultînd lectura unui
testament.

Cînd am sosit, am fost oa-
recum dezamăgit, căci Kessel
și Bauman nu erau avocați!
Erau producători de cinema.
Totuși ce a urmat a fost
pasionant.

Mr. Charles Kessel era unul
din proprietarii societății Key-
stone Comedy Film Company.
Mi-a explicat că Mack Sennett
mă văzuse jucînd rolul beți-
mului la American Music Hall
din strada 42 și că, dacă într-



Chaplin etern îndrăgostit și etern șovăielnic



Charlot — un Pierrot al filmului

adevăr eu eram acela, vroia să mă angajeze, ca să-l înlocuiesc pe Ford Sterling. Vi-sasem și eu să lucrez în cinema, propusesem chiar lui Reeves, administratorul nostru, să facem o asociație, să cumpărăm drepturile tuturor scheciurilor lui Karno și să facem filme. Dar Reeves se arătase foarte sceptic, și pe drept cuvânt, căci noi nu știam absolut nimic despre regie.

— Ați văzut vreodată vreo comedie Keystone? — m-a întrebat Mr. Kessel.

Deșigur, văzusem chiar mai multe — dar i-am ascuns că le găseam de un comic cam vulgar. Apărea însă în aceste filme, din cind în cind, o fată frumoasă cu ochi căprui, care se numea Mabel Normand, care era într-adevăr atât de drăguță că justifica însăși realizarea filmelor. Eu nu eram deloc entuziasmat de stilul comediiilor Keystone cu toate că îmi dădeam seama de valoarea lor ca mijloc de publicitate: după un an la Keystone, m-aș fi putut reîntoarce la music-hall, ca vedetă internațională. În afară de toate astea, ar fi însemnat pentru mine o viață nouă, într-un cadru agreabil.

Chaplin devine Charlot

La Keystone am învățat multe, dar și eu i-am învățat multe. Pe vremea aceea nu se știa prea mare lucru despre tehnică, despre arta scenică și nici despre mișcare, pe care eu o aduceam din teatru. Nu știau mare lucru nici despre pantomima naturală. Blocînd scena, un regizor se trezea de multe ori cu trei-patru actori aliniați fără nici un fel de artă în fața camerei, făcînd gesturi largi și mimînd „Vreau-să-mă-căsătoresc-cu-fiica-dvs”, actorul arătîndu-se întîi pe sine, apoi arătîndu-și degetul inelar și în sfîrșit arătînd-o pe fată. Gesturile erau lipsite de subtilitate și de forță. Din primele mele filme mi-am dat seama că intru, ca un geolog, pe un teritoriu bogat și neexplorat. Aceasta a fost fără nici un fel de îndoială perioada cea mai pasionantă a carierei mele, pentru că mă aflam în pragul unei descoperiri minunate.

Succesul atrage simpatia oamenilor și astfel am devenit prietenul tuturor în studio. Eram „Charlot” pentru figuranți, mașiniști, pentru cabinieri, pentru operatori. Fără să am tendința dusă la exces să fraternizez cu toată lumea, lucrul acesta îmi făcea mare plăcere, pentru că realizam că această familiaritate era rezultatul succesului de care mă bucuram.

A fost o adevărată sfîșiere să părăsesc Keystone-ul, fiindcă mă legasem de Sennett și de toată lumea de acolo. Nu mi-am luat rămas bun de la nimeni. Și totul s-a petrecut cu o simplitate nemiloasă. Am terminat montajul filmului meu într-o simbătă seară, și luna plecam cu Mr. Anderson la San Francisco, unde ne aștepta Mercedes-ul său verde, nou-nouț. Nu am făcut decît o oprire scurtă ca să luăm masa la St. Francis Hotel, apoi am plecat spre Niles, unde Anderson își avea micul lui studio; acolo își făcea westernurile cu Bronco Billy, pentru Essanay (Essanay era transcrierea fonetică a inițialelor lui Spoor și Anderson).

Localitatea Niles se găsea la o oră distanță cu trenul de San Francisco. Era un orașel mic, cu o populație de 4000 de locuitori, care cultivau lucerna și se ocupau cu creșterea animalelor. Studioul era situat în mijlocul unui cîmp la vreo 6 km. de centrul orașului. Cînd l-am zărit, mi s-a strîns inima, fiindcă spectacolul nu prea era atrăgător. Acoperișul era făcut din plăci de sticlă, ceea ce-l transforma în timpul verii într-un cup-tor. Anderson îmi spuse atunci că la Chicago aș putea găsi studiouri pe placul meu și mai bine dotate, ca să-mi pot realiza filmele.

Am stat la Niles numai o oră, adică timpul necesar pentru ca Anderson să-și rezolve anumite treburi cu colaboratorii lui. Apoi am plecat mai departe spre San Francisco, și de acolo cu trenul la Chicago.

Charlot privit prin Pierrot

Primul meu film în noul studio a fost „O viață de ciîne”. În scenariu exista un



Charlot trăiește toate dramele omenirii

element de satiră, deoarece stabileam o paralelă între viața unui ciine și a unui vagabond. Acest leit-motiv constituia structura pe care mi-am construit gagurile și efectele burlești clasice. Începusem să fiu preocupat de construcția comediiilor mele și să devin conștient de arhitectura lor. Fiecare secvență mă ducea la următoarea, iar ansamblul lor forma un întreg. Prima secvență arăta salvarea unui ciine dintr-o încăierare cu niște dulăi. În a doua, era salvată, într-o sală de bal, o tinăra care și ea avea „o viață de ciine”. Erau mai multe secvențe, care toate urmăreau desfășurarea logică a întâmplărilor. Cu toate că aceste comedii burlești erau simple și fără artificii, se găsea în ele multă meditație și imaginație. Oricât de bun ar fi fost un gag, dacă deservea logica faptelor, nu-l mai trebuia.

În epoca Keystone, personajul Charlot era mai liber, mai puțin legat de intrigă. Nu-și întrebuința mintea, se lăsa condus numai de instincte — care nu au decît scopuri esențiale: adăpostul, mîncarea și căldura. Dar, cu fiecare comedie de succes, personajul Charlot devenea mai complex. Prin el începuse să străbată sentimentul. Acest lucru îmi puneam probleme, pentru că trebuia să mă încadrez în limitele comediei burlești. Și oricît ar părea de pretențios, burlescul reclamă o psihologie mai strictă.

Am găsit soluția în ziua în care l-am conceput pe Charlot ca pe un fel de Pierrot. Din acel moment, am devenit liber în exprimarea mea și puteam să-mi înfrumusețez comediiile prin cîteva tușe sentimentale. Cu toate că, logic vorbind, ar fi fost greu să se găsească vreo fată care să fie atrasă de un vagabond. Aceasta a fost marea problemă a filmelor mele. În „Goana după aur”, eroîna începe să se intereseze de Charlot, făcîndu-i o farsă, apoi începe să-i fie milă de el, sentiment pe care Charlot îl ia drept dragoste. Fata din „Luminile orașului” este oarbă. Charlot i se părea romantic și minunat, pînă în momentul în care își recăpăta vederea.

Sclavul publicului

Pe măsură ce se dezvolta ușurința mea de a construi o poveste, libertatea comicului meu era mai restrinsă. Și cum îmi scria un admirator de-al meu, care-mi preferă filmele din epoca Keystone: „Pe vremea aceea, publicul era sclavul dumitale; astăzi dumneata ești sclavul publicului”.

Dar chiar în aceste prime comedii, m-am străduit să creez o ambianță; și izbuteam datorită muzicii. Un cîntec vechi intitulat „Mrs. Grundy” mi-a creat ambianța pentru filmul „Emigrantul”. Melodia era plină de o tandrețe nostalgică care te făcea să te gîndești la doi nenorociți însingurați, care se căsătoreau pe o vreme ploioasă și tristă.

Povestea era aceea a lui Charlot în drum spre America. În cala vasului el întâlnește o tină, împreună cu mama ei, la fel de sărace ca și el. Cînd ajung la New York, se despart. Charlot o regăsește însă pe fată, care e singură, și ca și el n-a reușit să-și facă o situație. În timp ce stau de vorbă, ea scoate din neatenție o batistă tivită cu negru, arătîndu-i în felul acesta că mama ei a murit. Și, bineînțeles, pînă la sfîrșit, ei se căsătoresc într-o zi ploioasă și tristă.

Micile melodii simple mi-au inspirat chiar și unele comedii. În una din ele, intitulată „Charlot și cronometrul”, în care scenele de învălășeală și burlesc se succedau într-o grădină publică, cu polițiști și guvernantele copiilor, treceam de la o secvență la alta în ritmul melodiei „Too Much Mustard”, un dans la modă în 1914.

„Violetera” mi-a inspirat „Luminile orașului”, iar melodia „Auld Lang Syne” — filmul „Goana după aur”.

Din 1916, aveam nenumărate idei de filme: de exemplu, o călătorie în lună, un spectacol comic arătînd jocurile Olimpice și posibilitățile de a jongla cu legile gravitației. Mă gîndeam la o mașină de hrănit, la o pălărie radio-electrică care putea înregistra gîndurile și la necazurile pe care le-aș fi avut punîndu-mi înapoi pe cap această faimoasă pălărie, după

ce aș fi salutat pe soția unui lunar. Am folosit doar mașina de hrănit, în „Timpuri noi”.

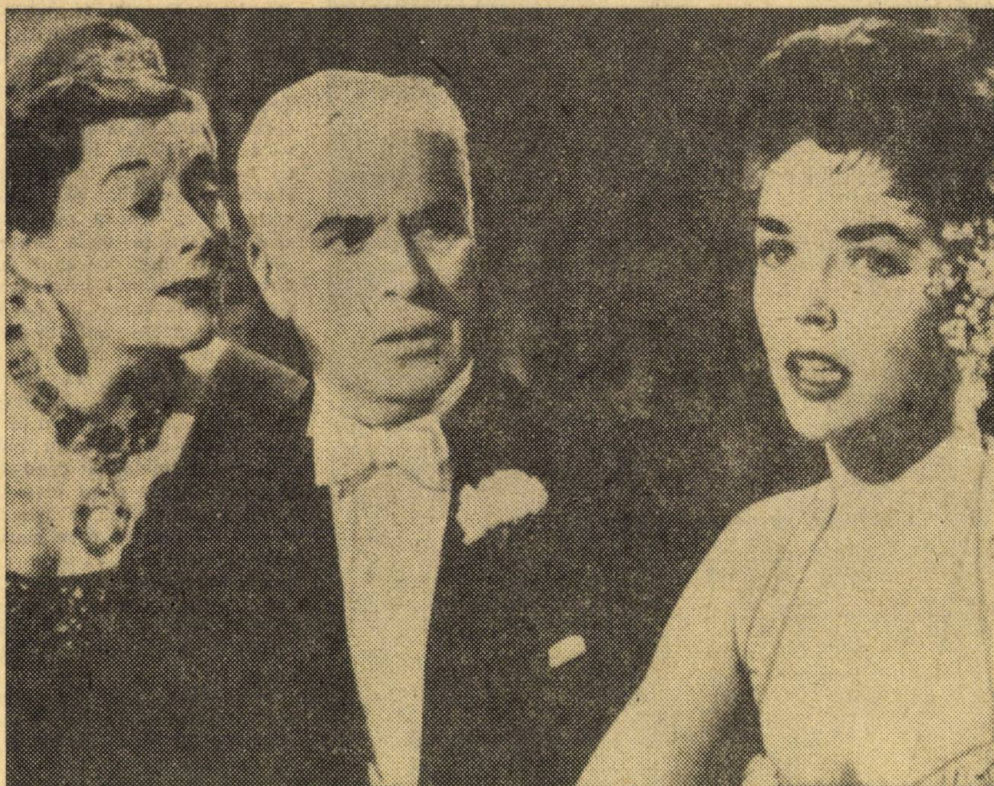
Ziaristilor care m-au întrebat cum îmi veneau ideile de film, nu le-am putut răspunde niciodată satisfăcător. De-a lungul anilor am descoperit că ideile îți vin numai în urma unei dorințe intense de a le găsi. Spiritul devine un fel de capcană, în care orice incident neprevăzut poate stîrni imaginația; muzica, un apus de soare pot fi puncte de plecare ale unei idei de film.

Cred totuși că cea mai bună metodă este aceea de a alege un subiect care te stimulează, să-l dezvolti și să-l perfecționezi, și dacă nu reușești, mai bine să-l lași la o parte și să cauți un altul. Eliminînd după ce ai strîns — numai așa se poate ajunge la ceea ce vrei.

Cum îți vin ideile? Printr-o perseverență dusă pînă la marginile nebuniei. Trebuie să fii capabil să înduri indolia și să-ți păstrezi entuziasmul pentru o perioadă lungă. Ceea ce poate unora le este ușor, dar mă îndoiesc...



Chaplin din viața de toate zilele, astăzi.



Chaplin — rege în „Un rege la New-York”

Ei
despre
Ei



LILLIAN GISH: *„Filmele, domnul Griffith și eu“*



La vîrsta cînd a felicitat-o Griffith

La 29 octombrie 1930, în seara ultimei reprezentații cu „Unchiul Vania” la teatrul Baltimore, D.W. Griffith a venit în culise să mă felicite. Nu-l văzusem de mult timp. Trecuseră mai bine de optsprezece ani de la acea zi de vară cînd mama, Dorothy și cu mine pășisem în vechiul studio Biograph. Nu ne-a spus nimic despre planurile sale; plecarea lui de la United Artists pusese întregul lui viitor sub semnul întrebării. Griffith mi-a vorbit în special despre Compania Griffith care fusese înființată în 1920 și care-și propunea să vîndă acțiuni publicului. Și mi-a declarat: „Există oameni care au văzut și căroră le-au plăcut filmele mele; ei cred în ele și de aceea și-au investit toate economiile în treaba asta. Sint oameni care muncesc din greu. Văduve cu copii. Pot eu să-i dezamăgesc? Nu pot să închid ochii nopți în șir, încercînd să-mi dau seama ce subiecte ar fi mai rentabile”.

În martie 1931, Dorothy, care juca în piesa lui Shaw „Getting Married” (O femeie cu bani), a primit printr-un comisionar următorul bilet:

„Dragă Dorothy, fac prinsoare că nu vei face una ca

asta. Fac prinsoare că nu vei veni să iei masa cu mine la Hotel Astoria, după spectacol”. Semnat: D.W. Griffith.

Dorothy a crezut că e vreo festă a unor studenți. După spectacol s-a dus, totuși, la Astoria, Griffith era cam afumat; cînd trimisese biletul era probabil băut. În cameră era și o infirmieră care încerca să-i administreze niște medicamente.

Pentru Dorothy a fost o durere să vadă ce a ajuns acest om nemaipomenit. Nu știa încotro s-o mai apuce. Nu mai putea face filme după rețeta hollywoodiană, ceea ce însemna că nu mai era în stare să facă filme. Acest concediu forțat, ca să nu mai vorbesc de mîndria lui jignită, trebuie să fi fost de nesuportat pentru un om care a muncit atît de mult toată viața.

Apoi, citva timp după aceea, Griffith dădu impresia că s-ar fi liniștit puțin. În primăvară veni la noi, într-o seară, și am luat masa împreună. El ne vorbi, cu discreția lui obișnuită, despre un film pe care intenționa să-l facă, un film sonor. După cite am înțeles, era preocupat de problema alcoolismului.



Unul dintre „tulburătoarele ei profiluri“

Concluzia logică la care am ajuns era că propria lui experiență constituia o sursă de inspirație, așa că n-am mai pus și alte întrebări. De fapt, subiectul era inspirat din romanul lui Emile Zola, „Bețivul”. Nu ne-a spus de unde avea de gând să ia bani, dar știam că, cu doi ani înainte, i se restituise o bună parte din impozite și că casierul Companiei investise banii în acțiuni. Cu toată criza economică, acțiunile dădeau dividende și, în plus, un împrumut la o bancă ar fi fost suficient pentru finanțarea unui film ieftin.

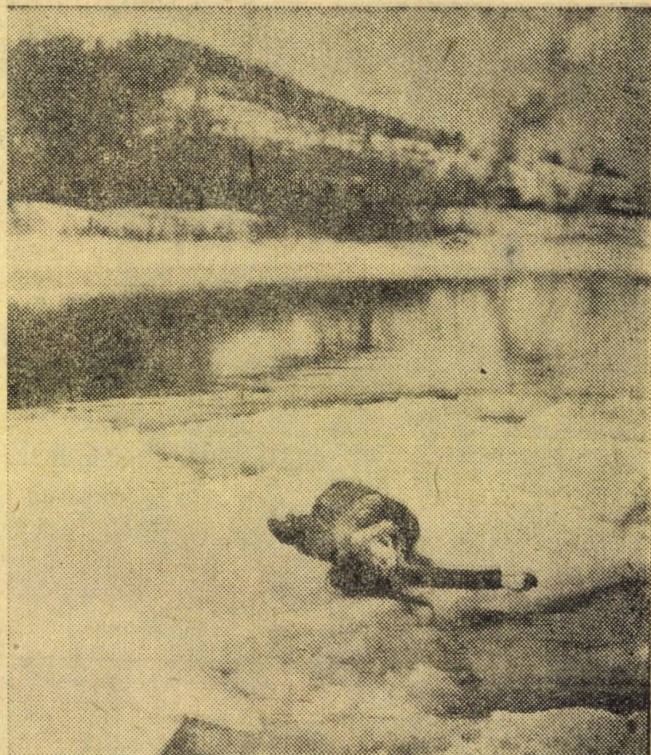
Paramount a fost de acord să-l lase să folosească unul din studiourile pentru filme sonore. Dar, în ultimul moment, tratativele cu Paramount au căzut baltă. Griffith începu să caute cu disperare un studio unde să poată lucra și, în cele din urmă, a închiriat studioul din Bronx, unde filmase în 1913 interioarele pentru „Judith din Bethulia”. Am auzit că lucra cu un utilaj de mina a doua și că era obligat să filmeze unele secvențe în exterior, unde instalația sonoră, foarte primitivă, nu putea înregistra vocea actorilor. S-a chinuit îngrozitor să facă acest film. Premiera lui „The Struggle” (Lupta) a avut loc la 10 decembrie 1931, la cinematograful Rivoli din New York. Din respect pentru Griffith, o revistă de specialitate a preferat să nu publice nici o cronică despre film. El s-a ascuns în camera lui de hotel, refuzând să vadă pe cineva. „Lupta” a rulat o săptămână, apoi United Artists l-a retras de pe piață.

A fost ultimul film realizat de D.W. Griffith.

Arhiva de filme de pe lângă Muzeul de Artă Modernă l-a proiectat de curind pentru mine și pentru Anita Loss. Anita, care împreună cu soțul ei Emerson, a scris scenariul, avusese intenția să trateze subiectul la modul humoristic și să-l pună pe Jimmy Durante în rolul titular. Părerea ei era că doar așa va putea să iasă un film bun. Griffith a acordat toată atenția acestei sugestii, dar, pînă la urmă, a realizat o dramă, cu Hal



Gish — ingenuă



Gish — tragică

Gish — comică



Gish — mondenă



Skelly în rolul principal și Zita Johann în rolul soției. În afara unor secvențe mai vii din fabrică, secvențe în care D.W. Griffith și-a arătat măiestria de documentarist, filmul m-a decepționat și m-a întristat. Griffith se autopasta.

Deoarece încetase să mai turneze, Griffith nu mai avea nici un țel în viață. A fost omul cel mai muncitor pe care l-am cunoscut vreodată. Pe vremea când colaborasem cu el, lucra cite 16 ore pe zi sau chiar mai mult, fără a-și lua vreodată vreun concediu. Un asemenea ritm de muncă a ajuns să-l izoleze de lume. La început, talentul său creator avea drept sursă de inspirație oamenii din preajma sa. Dar succesul și faima l-au ridicat pe un pedestal. S-a înconjurat de oameni care se ploconeau în fața ordinelor sale. Ceea ce i-ar fi folosit de fapt, ar fi fost ciocnirea unor spirite libere. E trist că trebuie să-i suspectăm pe cei care spun: „Ești grozav”. Părerea mea e că trebuie să-i considerăm pe toți criticii drept prieteni.

Cînd filmăm în exterior, trebuia să facem de toate, fără să cricnim. Într-o zi puteam interpreta rolul principal, iar a doua zi să joc citeva roluri episodice. În răstimp de citeva ore puteam fi frumoasa satului, îmbrăcată elegant și cu tot capul numai zuluți; apoi un indian curajos călărind fără șa pe un cal sălbatic și alergînd să atace casa fetei; un cowboy, buclele fiindu-mi ascunse sub pălărie, ce gonește pentru a o salva pe fată. Pe atunci nu se știa de dubluri și de cascadori.

Știam să călăresc și cu fața și cu spatele. În afară de asta, fiind tinăra și lipsită de experiență, nu știam ce înseamnă frica. Într-o zi trebuia să joc o scenă într-o căruță ce aluneca la vale. Bobby Burns, unul din celebrii frați Burns, care făcuseră un turneu în Europa cu circul Buffalo Bill, urma să mă salveze. În momentul în care calul lui a țîșnit lingă căruța ce se bălăbănea din ce în ce mai tare, eu am sărit în brațele lui Bobby. El a reușit să mă prindă. Era însă cit p-aci să ne rostogolim

din cal era foarte nărăvaș și nimeni nu vroia să-l ia. — Il iau eu — m-am oferit.

Trebuia să mergem pe șosea, apoi să o cotim pentru a trece prin fața aparatului de filmat. Cit timp am mers pe șosea, calul meu a fost foarte cuminte, dar cum am cotit-o, luînd-o în direcția în care el știa că e grajdul, parc-ar fi intrat necuratul în el. Nu-l mai puteam opri. Am țîșnit prin fața camerei și alergam spre pădure. Calul vroia ca lovindu-mă de crengi, să mă arunce și apoi să se întoarcă la grajd. Am început să țîp. Strigătele mele l-au trezit pe Eagle Eye, un figurant care dormea la umbra unui copac. A sărit în picioare, a prins calul și m-a salvat.

Am descălecat foarte nonșalant, am găsit un alt cal și am continuat scena. Cineva, văzînd cele întîmplate, a spus: „Dumnezeu are grijă de artiști. Ei sînt copiii lui preferați”.

Partenerii mei Șerpil

Exterioarele pentru westernuri erau de obicei filmate în Chatsworth Park, căruia i se mai spunea și „casa șerpilor cu clopoței”. Primăvara, șerpil mișunau pe acolo, așa că toți aveam la noi un medicament împotriva mușcăturilor de șerpil. Nefiind niciodată în relații prea apropiate cu reptilele, nu pot spune că această idee m-a încîntat peste măsură. Dar am plecat cu automobilul spre locul de filmare, avînd cîteva șerpil în poală. Mă așteptam ca șerpil să fie niște animale reci și stîngace, dar, spre surprinderea mea, sînt calzi și chiar tandri.

Ne-am înțeles foarte bine în acea scenă.

„Știam să călăresc și nu știam ce-i frica”

Viața de platou

Programul nostru de lucru în California era identic cu cel din New York. Sculatul la patru era ceva normal cînd trebuia să filmăm în exterior. Mai era încă întineric cînd ne îmbarcam în autobuz și plecam afară din oraș. Cei care jucau rolurile principale călătoreau cu o mașină închiriată. Și Griffith călătorea tot cu mașina. Îmi amintesc că era totdeauna corect îmbrăcat, cu un costum de oraș, cu o cămașă de un alb imaculat și o cravată închisă.

de pe cal. Ca prin minune, calul s-a redresat. Bobby Burns a tras de hățuri și calul s-a oprit. Nici nu mi-am dat seama prin ce trecusem pînă i-am văzut expresia feței.

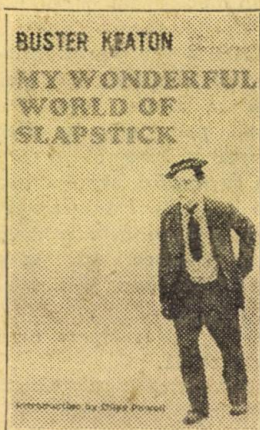
— „Asta — mi-a spus el de-abia trăgîndu-și răsufierea — e cel mai periculos număr pe care l-am făcut vreodată”.

Altădată, jucam într-un western alături de Raoul Walsh, unul dintre cei mai frumoși actori și regizori americani. În acea scenă, eu, Raoul și George Siegman — un om foarte drăguț care juca de obicei roluri negative — trebuia să trecem în galop pe bidivii noștri prin fața camerelor de luat vederi. Unul



Gish — aproape de zilele noastre.

Ei
despre
Ei



BUSTER KEATON: *„Minunata mea lume de carton“*

*„Indiferent ce spun unii și alții,
fața mea a fost
o marfă de preț timp de 60 de ani“*



Fața „împietrită“



Față-n față cu Keystone-Cops



Fața care nu avea dreptul să rîdă

De-a lungul anilor s-a spus că am o mutră acră, impasibilă, un chip înghețat, m-au botezat Marele Chip de Pia-tră, și mă credeți sau nu, m-au asemuit cu o mască tragică. Pe de altă parte, un critic foarte amabil, răposatul James Agee mi-a descris fața asemănînd-o cu aceea a lui Lincoln, „deoarece face parte din arhetipul american timpuriu și este obsedantă, chiar frumoasă”. Nu știu dacă asta a declanșat o ploaie de proteste, dar știu că mi-a făcut plăcere.

Indiferent de ce spun unii și alții fața mea a fost pentru mine o marfă de preț timp de 60 de ani petrecuți în lumea spectacolului. Da, 60 de ani, pentru că în 1899, pe cînd nu împlinisem încă patru ani, am apărut oficial în spectacolul părinților mei.

Dacă sînteți de părere că 60 de ani e mult într-o viață de om, habar n-aveți ce înseamnă asta în lumea spectacolului. Multor actori li se pare că s-a scurs o veșnicie de miercuria trecută. Cei tineri vorbesc despre zilele de aur ale vodevilului ca și cum ar fi ceva de pe vremea zorilor istoriei teatrului.

Născut pe scenă

Cînd spun „am apărut oficial” pe scenă în 1899 mă gîndesc la cele ce-mi spunea tata cînd îmi amintea că am încercat să pătrund neoficial în spectacolul lor — adică fără să fiu rugat, ne-



Fața care avea dreptul să fie tristă

dorit și neanunțat — din prima zi cînd m-am născut.

Neavînd țarc, mama mă închidea într-o despărțitură a șifonierului, în timp ce ea era pe scenă cu tata. La șase luni am căzut pe scări și am izbucnit în plîns. Harry Houdini, care se afla în apropiere, m-a luat în brațe și a exclamat: „My, what a Buster!” (Uită-te ce năzdrăvan!) Și de atunci așa mi-a rămas numele. Cred că am fost primul om din lume cu acest prenume.

„Iar cînd Buster a învățat să meargă”, spunea tata cu mîndrie cui vroia și cui nu vroia să-l asculte, „n-a fost nevoie să-l susținem. Sărea în sus și în jos în culise, făcea hărmălaie și stătea în

calea tuturor. Era mult mai simplu să-l luăm cu noi pe scenă pentru a-l putea supraveghea. La început i-am spus să nu se miște și să stea rezemat de perete. Dar într-o zi i-a venit ideea să se îmbrace ca mine, cu o perucă zburlită, cu favoriți lungi, cu o haină fantezi și pantaloni imenși. Curînd a început să imite tot ce făceam eu, stîrnind rîsul. Bill Dockstader, directorul teatrului din Wilmington, mi-a spus să-l lăsăm să joace într-un matineu special pentru copii care avea loc miercuri.”

Miercuri, Bill a observat că și părinții sînt amuzați de apariția mea și a propus să mă introducă în toate spectacolele.



Fața care trebuia să-i distreze pe alții

„Mătura vie”

Chiar de la început numărul nostru era foarte dur din cauza unor experiențe pe care tata le făcea cu mine. A început prin a mă duce pe scenă și a mă lăsa să cad pe podea. Apoi s-a pornit să ștergă dușumeaua cu mine. Cînd a văzut că nu mă sinchiesc, m-a azvîrlit prin decor înapoi în culise și mi-a dat drumul să cad pe o tobă în fosa orchestrei.

Spectatorii erau înmărmuriți că nu țip. Nu aveau de ce să se mire. Nu țipam pentru că nu mă loveam. În numărul celor trei Keatoni, eu mă numeam „Mătura vie”. Unul dintre primele lucruri pe care l-am observat era

că dacă zîmbeam sau lăsam să se vadă cît de tare mă amuz, publicul rîdea mai puțin ca de obicei.

Bănuiesc că spectatorii nu se așteptau ca unei mături vii, unui spălător de vase sau unei mingi să le facă plăcere modul cum sînt tratate. În orice caz, în mod intenționat aveam o mutră amărită, umilită, prigonită, zăpăcită. Există mulți comici care izbucnesc în rîs la propriile lor gaguri. Eu nu. Toată viața am fost foarte fericit cînd lumea se uita la mine și spunea: „Uită-te la zăpăcitul ăsta, bietul de el!”

Văzîndu-mă astfel pe scenă și pe ecran, publicul și-a imaginat că și în viața particulară sînt un tip disperat și lipsit de afecțiune. Nimic mai greșit. De cînd mă știu m-am considerat cel mai norocos om din lume. Dintotdeauna am fost înconjurat de oameni interesanți, cărora le plăcea să se amuze și știau să stîrnească rîsul. Am avut foarte puține clipe negre și nu foarte multe triste sau de descurajare.

De mic copil am știut că viața nu e ușoară, că trebuie să muncești din greu pentru a cîștiga bani și că nimic nu se dobîndește pe gratis.

De școală ai nevoie

Dacă mă gîndesc la minunata mea copilărie, îmi dau seama că un singur lucru mi-a lipsit mai tîrziu: o educație școlară. Eram atît de formidabil ca actor încît nimeni nu mă întreba dacă aș

vrea să mă fac altceva cînd voi fi mare. Dacă m-ar fi întrebat totuși, i-aș fi răspuns „inginer”. Cred că aș fi fost un bun inginer. Dar nici măcar acum cincizeci de ani nu puteai intra la facultate cu o singură zi de școală primară.

Asta e tot ce am făcut: o zi de școală primară. Cînd aveam șase ani jucam la Bon Ton Theatre din Jersey City. Un actor din trupă l-a întrebat pe tata dacă nu crede că ar fi timpul să mă dea la școală.

„Sigur că da”, a răspuns tata, dar l-a replicat că ar fi trebuit să schimb școala în fiecare săptămînă cînd ne mutam în alt oraș. „Și apoi ce fac cu matineele? În unele după amieze, spectacolul începe înainte de ora trei”. Prietenul lui i-a răspuns că profesorii vor fi înțelegători și mă vor lăsa să plec mai devreme.

A doua zi m-au trezit la ora barbară de opt dimineața, obligîndu-mă să mă duc la școala primară din apropierea teatrului Bon Ton. După o oră și jumătate eram în bancă alături de alți băieți de vîrsta mea, fascinat de tot ceea ce vedeam și auzeam.

Din păcate știam niște glume și m-am hotărît să le fac pentru a înveseli puțin clasa.

Profesoara a strigat catalogul:

- Smith!
- Prezent.
- Johnson!
- Prezent.
- Keaton!
- Nu am putut veni astăzi.

Clasa a izbucnit în hohote, chiar și profesoara a zîmbit plăcut impresionată.

La ora de geografie, cînd profesoara a întrebat „Ce este o insulă”, am ridicat mîna. Cînd mi-a făcut semn să răspund, am spus: „O insulă, doamnă, este un neg pe ocean”. Zîmbetul ei a fost cam acru, dar colegii mei au umplut clasa cu urlete de fericire. A venit apoi ora de gramatică. Unul dintre exerciții era: „Formați o propoziție cu cuvîntul încîntare”. Din nou am ridicat mîna. Răspunsul meu a fost: „În curte mama pune fructele în cîntare”.

Am văzut-o pe profesoară apropiindu-se, luîndu-mă de guler și ducîndu-mă spre ușă. M-a trimis acasă spunînd: „Să nu-l mai prind pe băiatul ăsta în școala noastră”.

În lumea filmului

Primul contact cu filmul l-am avut în februarie 1917. Sosisem la New York și mă dusesem direct la biroul lui Max Hart, cel mai influent agent teatral al timpului. L-am spus că m-am despărțit de trupa familială și că vreau să lucrez de unul singur.

„Îți dau imediat orice rol dorești” mi-a spus Hart. Și-a pus pălăria pe cap și m-a dus la biroul fraților Shubert, care se afla pe aceeași stradă, puțin mai la vale. Tocmai făceau distribuția la noua revistă anuală „The Passing Show”, care era cea mai bine plătită de pe Broadway. Fără vorbă multă, dl. Hart m-a dus în biroul lui J.J. Shubert. „El este Buster Keaton, a spus Max. Distribuți-l în spectacolul vostru”. Shubert m-a

măsurat din ochi și m-a întrebat: „Știi să cînti?” „Sigur că știu”, am răspuns, și m-a angajat fără să mă pună să cînt sau fără altă întrebare.

De obicei „The Passing Show” juca la New York timp de șase luni, apoi pleca în turneu. Salariul meu urma să fie de 250 de dolari pe săptămînă la New York și 300 în turneu. Cîteva zile mai tîrziu am căpătat scenariul revistei.

Dar cu o zi sau două înainte de începerea repetițiilor, am dat nas în nas cu Lou Anger, un comic care lucrase cu trupa noastră în cîteva rînduri. Anger era împreună cu Roscoe (Fatty) Arbuckle, actorul de film. După ce a făcut prezentările, mi-a explicat că Arbuckle tocmai obținuse de la Mack Sennett permisiunea de a face filme de două bobine pe cont propriu. Joe Schenck era producătorul, iar Anger părăsise teatrul pentru a deveni directorul studioului.

Îl văzusem pe Arbuckle în cîteva dintre comediiile lui Sennett și îl admiram foarte mult. El mi-a spus că a văzut de mai multe ori spectacolul nostru și că i-a plăcut.

„Ai jucat vreodată în film, Buster?” m-a întrebat.

Cînd i-am spus că nu, Roscoe a zis: „De ce nu vii mîine dimineața la Studiourile Colony? Încep un nou film. Poți încerca să joci puțin în el. Cred că te va amuza”.

„Mi-ar place să încerc” — i-am răspuns.

Studiourile Colony se aflau într-o clădire mare pe



Fața care apărea pentru ultima oară (Veneția — 1965)

strada 48. Când am ajuns era o activitate intensă. În afara companiei lui Arbuckle, compania Normei Talmadge, sora ei Constance și alți câțiva făceau o dramă romantică în altă parte a studioului. Mi s-a părut extraordinar. Sămăna cu o mare fabrică de spectacole unde, în același timp, se confecționau mai multe filme.

Filmul de două bobine pe care Roscoe îl începuse în ziua aceea se numea „The Butcher Boy” (Ucenicul măcelar). Decorul prezenta o prăvălie, iar eu eram un

străin nevinovat care venea în plimbare în momentul în care Fatty și Al.St. John începeau să se bată cu saci cu făină. Ca și Arbuckle, St. John făcuse parte din echipa lui Sennett, vestiții Keystone Cops.

Roscoe pregătise saci de hîrtie plini cu făină. Îndată ce m-a văzut, mi-a explicat ce aveam de făcut. „Cînd intri în prăvălie, eu arunc spre St. John un sac, dar el se lasă repede în jos și sacul te lovește în plin”.

Asta era un fleac pe lîngă tot ceea ce îndurasem de la tata în toți acei ani.

„E imposibil să nu dai înapoi cînd vezi așa ceva venind spre tine”, spuse Arbuckle. „Așa că atunci intri pe ușă, te uiți înapoi. Eu îți voi striga „întoarce-te” și atunci tu vei primi sacul chiar în față”.

Zis și făcut.

Arbuckle avea 130 kg și era vestit pentru îndemînarea cu care arunca. Am constatat asta în ziua aceea, cînd și-a pus tot sufletul și toate kilogramele în aruncarea sacului. Era de ajuns ca să mă dea gata. Într-o clipă am fost la podea, fără să fac nimic pen-

tru asta. Făina mi-a intrat în nas și în gură, făcîndu-mă să arăt ca o tradițională prăjitură de-a mamei. Pentru că eram nou în meserie, m-au cules politicos de pe jos și m-au scuturat. De-abia după un sfert de ceas am putut să respir ca lumea.

Mi s-a spus că pentru prima dată li se întîmpla să lucreze cu un debutant și să turneze scena dintr-o dată.

Din primazi am fost convins că îmi va place să fac filme. Nici măcar n-am întrebat cum mă plătesc. Nu mă interesa.

Ei
despre
Ei



*Din însemnările
unui actor*

NIKOLAI CERKASOV:

„Din însemnările unui actor“



Cerkasov văzut de Eisenstein....

Munca în cinematografie este ispititoare și te stăpânește cu adevărat. Cu toate acestea, uneori, ea poate aduce actorului și neplăceri. La montaj nu toate scenele și episoadele intră în film. Uneori, în timpul efectuării montajului, „zboară”, cum spunem noi, chiar unele din scenele mari, întrucât fiecare film are prevăzut un anumit metraj. Odată cu scoaterea unor scene din film, „zboară” firește și unele roluri mai mici.

Într-o zi, în timp ce se filma în studio un „Iatac din Novgorod”, regizorul S. Eisenstein mi-a făcut cunoștință cu

o femeie îmbrăcată într-o rochie scumpă și frumoasă din secolul al XIII-lea.

— Faceți cunoștință! E soția dumitale!

În scenariu, soția lui Aleksandr Nevski nu avea nici o replică și pentru ea nu se prevăzuse nici o acțiune. Rolul ei se limita doar la faptul că în unele scene apărea alături de soțul ei și, deoarece rolul nu cerea o interpretare de actor cu experiență, Eisenstein preferase să utilizeze o simplă figurantă, o femeie tânără, care prin felul cum arăta corespundea cerințelor acestui rol. Ea trebuia

să vină din cînd în cînd la filmări, îmbrăcată în costumul corespunzător și machiată, să stea uneori într-un colț, torcînd, iar alteori să ducă vreun lucru afară. Ea trebuia să fie alături de Aleksandr Nevski doar în scenele de ansamblu.

Cît de amară a fost, însă, dezamăgirea acestei femei, cînd venind la vizionarea filmului cu soțul, copiii și cîteva rude, nu s-a văzut în nici o scenă. Las pe cititor să-și inchipuie dialogul, care nu se poate să nu fi urmat între ea și soțul ei.

Sînt și cazuri — e drept rare — cînd la vizionarea filmului se resping toate variantele unei scene și atunci este nevoie ca scena respectivă să fie filmată din nou.

Cu filmul „Aleksandr Popov” n-am reușit de la început așa cum trebuia. Cînd s-a terminat filmarea, a trebuit să revedem radical întregul scenariu, să înlocuim o serie de interpreți principali, să precizăm înfățișarea personajelor, prin urmare și costumele și machiajele lor, și să filmăm din nou aproape tot materialul.

Ecranul acordă artistului prețiosul privilegiu de a-i permite să-și vadă și să-și controleze creația.

Taine ale profesiei

Cîteodată sînt întrebat dacă jocul pe scenă și în film nu are urmări neprielnice asupra sănătății actorului și mai ales asupra sistemului său nervos. Cei care pun astfel de întrebări se gîndesc de obicei la rolurile tragice, cu intense frămîntări lăuntrice.

Dacă noi, actorii, am re-trăi într-adevăr sentimentele eroilor noștri, atunci firește că ar trebui să ajungem la ospiciu.

Taina profesiei noastre este că noi, retrăind în mod creator orice sentiment, nu simțim nici amărăciune, nici disperare, nici fericire și nici entuziasm. Nu simțim durerea pricinuită de un cuțit implinit în spate și nu sîntem doborîți de glonte care ne-a nimerit în inimă.

Datorită vocației pentru profesiunea de artist, ne aflăm într-o stare de bunăvoie caracteristică procesului de creație și retrăim, în mod creator, toate sentimentele personajelor noastre, convingînd pe spectatori de autenticitatea lor artistică, firește în măsura talentului și a ăcusinței profesionale.

Prin urmare, retrăirea de pe scenă este o retrăire creatoare, care nu se răsfrînge asupra sistemului nostru nervos.



...și apoi condus pe platou tot de Eisenstein.

Cu toate acestea, munca actorului, atît în cinematografe cît și în teatru, este prin natura ei o muncă neobișnuit de încordată și această încordare nu poate să nu aibă urmări asupra sistemului nervos.

Interpretînd rolul lui Ivan cel Groaznic în piesa „Marele suveran”, l-am ucis pe țareviul Ivan de mai bine de două sute de ori (fără a mai pune la socoteală repetițiile). Ne putem lesne închipui ce aș fi devenit, dacă aș fi trăit cu adevărat măcar o singură dată această scenă.

Cu totul altfel se prezintă lucrurile în cinematografie, cînd actorul trebuie să execute o serie de acțiuni care cer fapte concrete.

Închipuiți-vă o filmare în care actorul este udat cu apă rece în cele cîteva variante sau este supus altor acțiuni fizice dăunătoare; un film în care trebuie să bea, să mănince sau — ceea ce va părea cititorului mai simplu ca toate — să fumeze. În timpul celor cinci variante ale aceleiași scene în care trebuie să fumezi — puneți la socoteală și numărul repetițiilor care se țin înaintea fiecărei variante — ai tras atîta fum în piept, încît într-adevăr te simți amețit. Fi-rește că astfel de fapte se răsfrîng asupra sănătății și nervilor actorului exact ca în realitate.

În filmul „Prietenele”, jucînd rolul unui ofițer alb, trebuia, potrivit scenariului, să înșfac dela victima mea o găină friptă. Plin de lăcomie, sfișind-o cu mâinile, trebuia s-o înfulec pe loc, împreună cu un coleg. Dacă în prima variantă am mîncat cu o adevărată poftă găina și în cea de a doua cu oarecare plăcere, în schimb în varianta treia ne-a venit foarte greu; cum prea bine poate înțelege cititorul. Nu găsesc însă cuvintele potrivite pentru a descrie starea în care ne aflam amîndoi la varianta cincea.

În scena certei dintre țareviul Aleksei și Evfrosina, trebuia să-i dau acesteia o palmă. Cinematografia nu admite convenționalismul din teatru. Trebuia să lovesc cu adevărat. Cu durere în suflet am pășit, împreună cu regizorul V. Petrov, la realizarea acestui episod.

Înainte de începutul filmării, i-am cerut scuze artistei

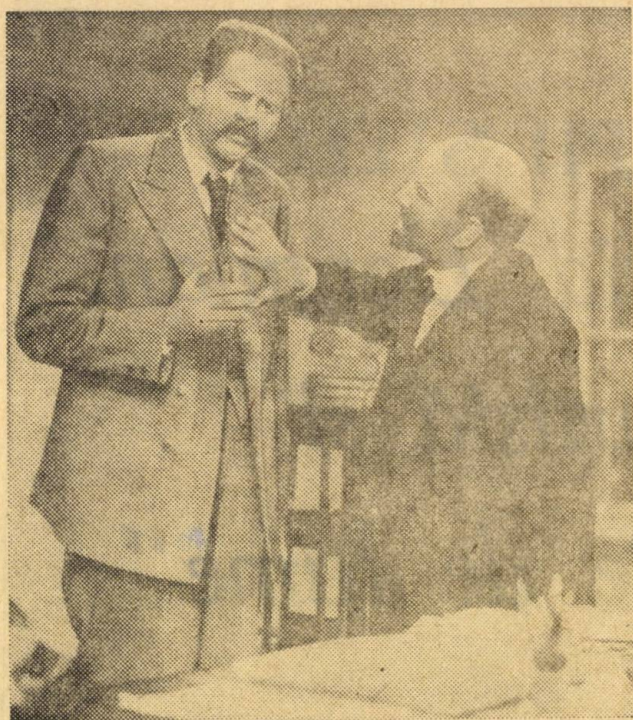
Irina Petrovna Zarubina, făgăduindu-i că îmi voi îndeplini sarcina cu cît mai multă băgare de seamă și tact, dar, spre marea mea mîhnire, în timpul filmării, nu am reușit să respect pînă la capăt făgăduiala făcută. Biata Irina Petrovna Zarubina a izbucnit în lacrimi — ce e drept nu mai după ce s-a dat comanda de a se opri motoarele.

Înțelegeam perfect de bine starea în care se găsea Zarubina. Se simțea jignită ca

**„Dacă întîlniți pe stradă
un om cu părul
și barba aiurea,
să știți că trebuie să fie
vreun actor care se jertfește
pe altarul filmului“**



Don Quijote interpretat magistral de Don Cerkasov.



Un rol pe care l-a iubit enorm — Maxim Gorki

femeie, dar ca actriță îmi ierta gestul. După filmare, mi-am cerut scuze, ingenunchind în fața ei. A pus o vorbă bună și regizorul Petrov, pentru ca împreună, imprimând o notă de umor și de ceremonial, să risipim atmosfera neplăcută ce se crease.

Firește, că nu ne-am mai încumetat să tragem măcar o singură nouă variantă.

Actorul și machiajul

Viața înfățișată în mod veridic pe ecran nu corespunde adeseori realităților din viața actorilor. Așa, de pildă, cînd joacă în film, actorul poate cînta admirabil, fiind în realitate un om cu totul lipsit de voce și de simț muzical. Cititorul a înțeles, desigur, că fragmentele vocale ale rolului interpretat de respectivul actor au fost sonorizate de un cîntăreț. Totuși, jucînd în film, actorii se străduiesc pe cît pot să îndeplinească ei singuri, prin propriile lor mijloace, cerințele rolului pe care îl interpretează.

Sînt cazuri în care actorii, trebuind să execute în film diferite acțiuni sportive mai complicate — curse de cai,

joc de fotbal și alte jocuri, ori să facă sărituri, să conducă un automobil, etc. — caută să se deprindă din timp cu aceste îndeletniciri și își depun toată energia și priceperea pentru a le îndeplini cum se cuvine. Totuși puterile actorului nu sînt nelimitate — și adeseori, pentru executarea unor anumite acțiuni, sînt chemați sportivii sau specialiștii.

O deosebită însemnătate au pentru actor scenele în care personajul său este singur în fața aparatului. În astfel de scene, el trebuie să uite de existența aparatului de filmat, să uite că i se urmărește jocul și să se integreze pe deplin în gîndurile și simțămintele, în starea sufletească și în acțiunile personajului.

Jucînd asemenea scene întinse, „stelele” americane nu pot uita mai niciodată de existența aparatului de filmat (sau, cu alte cuvinte, de existența viitorilor spectatori). Interpretînd singure chiar cea mai tragică scenă, ele parcă spun:

— Priviți-mă cît sînt de îndurerată! Vai ce nefericită sînt! Dar priviți ce gene și ce buze am și cît de adorabil este chipul meu. Sînt fascinantă și irezistibilă, chiar și cînd sufăr.

Bizuindu-se pe un succes mărunț, ele uită cu totul de veracitatea personajului.

Aplaud pe actrițele noastre care, uneori, în dauna acestui succes de suprafață, se străduiesc să redea într-adevăr starea sufletească și acțiunile personajului.

Sînt cazuri cînd arta machiajului cinematografic ne prilejuiește unele neplăceri în viața proprie. Pentru a realiza un machiaj istoricesc autentic și veridic din punct de vedere artistic, sîntem nevoiți să facem unele sacrificii.

Judecînd după portretele și gravurile care s-au păstrat din vremea lui Petru I, țareviciul Aleksei a avut o frunte mare și tîguiată, de degenerat. Pentru a reda un cap ca acesta, în teatru, aveam la îndemînă așa-numita perucă cu frunte. Fruntea artificială se contopește cu fruntea actorului și dă, la o lumină scenică potrivită, efectul cuvenit. Machiajul ca atare nu se mai observă. În film, însă, prim-planul mărește de cîteva ori fața actorului. Aici peruca de teatru nu mai este de nici un folos.

Pentru a putea reda chipul țareviciului Aleksei, regizorul și machiorul mi-au cerut să-mi rad o treime din părul capului, începînd de la frunte —

iar în creștet să-mi pun o perucă mică.

Paralel cu interpretarea rolului lui Aleksei, trebuia să încep pregătirea rolului lui Polejaev. De aceea regizorul, pictorul-machior și cu mine am fost de părere să las să-mi crească părul la ceafă. Cînd mă duceam la frizerie, toți se uiau la mine ca la un nebun care își rade capul la frunte și, în schimb, lasă să-i crească, nu se știe pentru ce, părul la ceafă.

Artistul N. Simonov, care juca rolul lui Petru I, a fost și el nevoit să se radă la frunte și la tîmple. Cînd se filmau scenele bătăliei de la Poltava, Simonov umbla nebarbierit, căci așa cerea acțiunea, în schimb își radea mustățile, fiindcă i se lipeau altele, asemănătoare celor ale lui Petru I, și care fuseseră confecționate la secția de machiaj. Frizerii se uiau nedumeriți la acest om, care, nu înțelegeau de ce, își radea mustața, dar lăsa să-i crească barba.

Adeseori rolurile de personalități istorice îi silesc pe actori să facă asemenea lucruri. Iată de ce, dacă întîlniți pe stradă un om cu părul și barba aiurea, să știți că trebuie să fie vreun actor care se jertfește pe altarul artei cinematografice.



Cerkasov în ultimii ani ai vieții...

Ei
despre
Ei



JOSEPH STEELE: *„Ingrid Bergman, „artistă și femeie de lume“*

„Cu ocazia primei șederi la Hollywood, David Szelnick a vrut să-mi schimbe numele, deoarece, gîndea el, al meu suna prea nemțesc.

L-am întrebat: — „Da' de ce? E doar numele meu”. Adevăratul motiv era însă că contractul meu fusese semnat pentru un singur film și anume pentru „Intermezzo”, urmînd ca după filmare să mă întorc în Suedia. Am refuzat însă să-mi schimb numele numai pentru acest film, căci în cazul cînd filmul ar fi fost un eșec, m-aș fi întors acasă cu nimic altceva decît cu un nume nou. Și eu nu vroiam să mă întorc acasă cu un eșec și cu un nume nou.”

Cam la o jumătate de milă de studioul lui Szelnick, la Culver City, se aflau studiourile Metro-Goldwyn Mayer, cetatea lui Louis B. Mayer. La Metro lucra o englezoaică, doamna Ruth Roberts, care lua sub ocrotirea ei lingvistică pe actorii europeni ai studioului, printre alții și pe Hedy Lamarr. Doamna Roberts era de origine suedeză, era tot atît de înaltă ca mine și avea de crescut trei vlăgani de băieți. Trăia despărțită de soțul ei de mai multă vreme. La Detroit, orașul ei de baștină, dăduse lecții de engleză la străini.



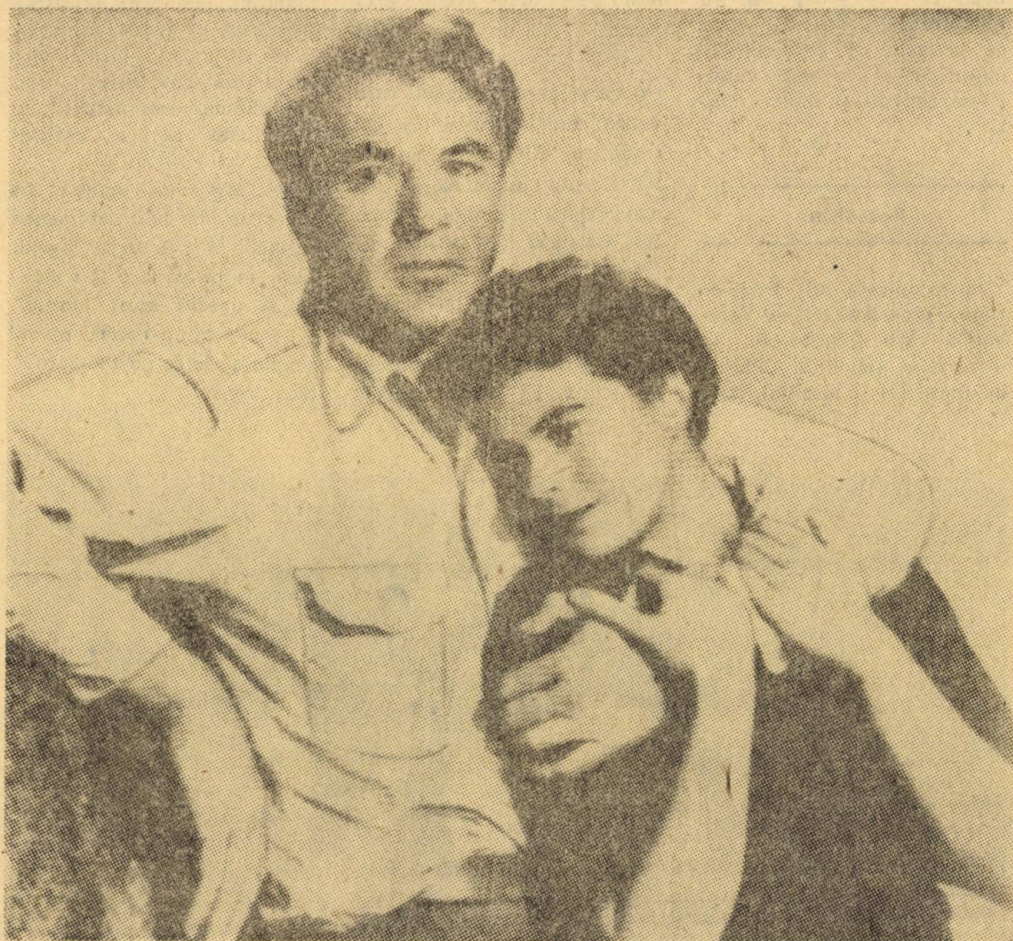
Pe vremea filmului „Intermezzo”

Am văzut filmul suedez „Intermezzo” — mărturisea o dată doamna Roberts, celor de la studiou — și am fost încîntată de frumusețea lui Ingrid și de felul ei minunat de a juca. Eram sigură că se va găsi o societate de filme care s-o aducă în Statele Unite. Cînd am aflat din ziare că David Szelnick a încheiat un contract cu ea, m-am dus deîndată să vorbesc cu Billy Grady, omul care se ocupa la Metro — Goldwyn cu distribuțiile și i-am întrebat dacă era dispus să mă prezinte domnului Szelnick. Mi-a satisfăcut dorința și așa am ajuns să fiu angajată.

„Intermezzo”

La începutul lui iunie 1939, au început filmările la „Intermezzo” și anume în regia lui Gregory Ratoff, actorul englez Leslie Howard avînd rolul principal.

Ruth Roberts descrie aceste momente: „La prima mea întîlnire cu Ingrid nu i-am mărturisit că vorbeam suedeza. Odată, în timpul filmărilor, Ingrid n-a reușit să înțeleagă



Cu Gary Cooper...

Cu Charles Boyer...



indicațiile lui Ratoff, deoarece engleza ei nu era încă desăvirșită și atunci i-am explicat eu în suedeză ce anume vroia regizorul. Ea m-a privit uimită și a exclamat: — „Doamne, dumnezeule, de ce nu mi-ați spus că vorbiți suedeză? I-am răspuns: „Dacă aș fi făcut aceasta, ați fi vorbit numai suedeză cu mine și n-ați fi progresat la engleză”.

Firea concretă și chibzuită a acestei femei a fost imediat pe placul energicei Ingrid. O prietenie trainică le-a legat pe cele două femei. Cînd nu erau la studiou, cele două prietene munceau foarte serios la însușirea limbii engleze și treptat, treptat, Ingrid a învins toate dificultățile limbii.

Cu cît înaintau filmările la „Intermezzo”, cu atît Szelnick era mai convins că Ingrid posedă calități de mare actriță. Îi vorbea de un viitor strălucit și o îndemna să se stabilească definitiv la Hollywood. Ingrid vroia însă mai întîi să vadă cum va ieși filmul. În cazul cînd s-ar întoarce în SUA, visul ei era să interpreteze Ioana d'Arc. Producătorul era și el de părere că ar fi un lucru grozav și îi făgăduise să includă un asemenea film în planurile lui.

La sfîrșitul lui August se terminaseră filmările la „Intermezzo” și Ingrid se întorsese la familia ei. „Nu-mi doream altceva decît să fi jucat bine. Țineam mult la activitatea mea de la Hollywood și-l iubeam pe cei cu care colaborasem. Doream nespun să mă întorc, dar trebuia să mă gîndesc la copilul meu și la studiile lui Peter. Totul părea din cale afară de complicat”.

Hitler cîmpănise Europa centrală. Primul gînd al lui Lindström a fost că familia lui se afla în pericol și că Suedia va fi tirîită în război. Între timp, se prezentase pe ecrane versiunea engleză a filmului „Intermezzo”, iar presa și publicul aplaudau noua vedetă. Szelnick a telefonat din Hollywood spre a-i împărtăși



Cu Humphrey Bogart

actriței vestea cea bună, spunându-i totodată că ar vrea să colaboreze mai departe cu ea și a rugat-o să se întoarcă în S.U.A.

„Am plins atunci toată ziua”, își aduce aminte Ingrid. „În timpul filmărilor văzusem câteva streifuri de probă, iar Gregory Ratoff și alții spu-

neau că sînt bine, dar eu nu-i credeam. De-abia după ce am aflat că publicul era mulțumit și numai atunci m-am convins și m-am liniștit”.

Rossellini

În primăvara lui 1948, în timpul șederii ei la New York, Ingrid văzu filmul cel mai discutat al stagiunii, „Paîsa”, în regia lui Rossellini, care

realizase și filmul „Roma, oraș deschis”. Era un film realist lipsit de artificii. O adevărată revelație pentru Ingrid, care vedea deschizându-se noi căi cinematografilei. Întreaga ei ființă căuta o nouă exprimare mai pregnantă, mai puternică. Era Galatea în căutarea lui Pygmalion.

Reîntorcîndu-se la Hampshire House, Ingrid îi telefonă lui Irene Szelnick, care pusesese în scenă cu mare succes

piesa lui „Tennessee Williams, „Un tramvai numit dorință”. Cînd o întîlni, Ingrid nu-i vorbi decît de „Paîsa” și despre „Roma, oraș deschis”, și bineînțeles despre autorul celor două filme.

— „Ce grozav trebuie să fie să faci un film cu un asemenea regizor! îi mărturisi Ingrid. Cum aș putea face să-i ajungă la urechi acest lucru?”

— „De ce nu-i scrii, pur și simplu și de ce nu-l întrebi?” făcu Irene.



O privire „unică”



• Privirea inteligentei

De fapt e o timidă



— „M-am gândit eu la una ca asta, dar s-ar prea putea să nu fi auzit niciodată despre mine. Sau ar putea interpreta greșit!”

Irene zîmbi: „Cred că ești singura actriță din lume care i-ar putea scrie fără să fie greșit înțeleasă”.

Zis și făcut. Ingrid îi scrisese lui Rossellini:

„Dragă domnule Rossellini, Am văzut filmele dvs. „Roma, oraș deschis” și „Païsa” și mi-au plăcut foarte mult. Dacă aveți nevoie de o actriță suedeză care vorbește bine englezește, care nu și-a uitat germana, care se înțelege mai greu în franceză, iar în italiană nu știe să spună decît „Ti amo”, sînt dispusă să vin să fac un film cu dvs.

Salutări prietenesti,
Ingrid BERGMAN

dvs. și din clipa aceasta mă voi strădui să fac totul ca acest vis să devină cît mai curînd realitate. Stop. Vă voi scrie o scrisoare lungă pentru a vă expune ideile mele. Stop. Țin să exprim toată admirația mea pentru dvs. cît și recunoștința mea profundă și vă rog să primiți salutările mele cele mai cordiale.

Roberto ROSELLINI

Hotel Excelsior — Roma

Ingrid îmi arată mai tîrziu „lunga scrisoare” (patru pagini), avea să destăinuie după un timp prietena ei suedeză. Expunerea filmului era foarte concisă și exprimată într-o engleză chinuită, dar plină de promisiuni dramatice.

Ingrid îi răspunse lui Rossellini că „story”-ul lui este foarte captivant. Era pe punctul de a pleca la Londra spre a face cu Hitchcock „Sub

Marea revelație a actriței a fost neorealismul, pe care lumea încă nu-l sesizase

Această scrisoare atît de sinceră și oarecum naivă a fost scrisă numai sub imboldul admirației față de opera lui Rossellini.

Deși regizorul era obișnuit să aibă trecere la femei, a fost foarte impresionat de rîndurile celei mai rivnite actrițe a lumii. Plin de mîndrie arată scrisoarea tuturor, lucru ce nu i se poate nici măcar reproșa.

Rossellini primi aceste rînduri neobișnuite la 8 mai 1949. Cu ajutorul unor prieteni redactă în engleză — așa cum se pricepu — o telegramă de răspuns.

„Doamnă Ingrid Bergman,

Sînt profund impresionat de scrisoarea Dvs. pe care am primit-o chiar acum, în timp de ziua mea și pe care o consider cel mai prețios dar. Stop. Este adevărat că visam să fac un film cu

tropicul Capricornului” și era de părere că cel mai bun lucru ar fi fost să-i trimită scenariul la Londra.

Să-i ceri lui Rossellini un scenariu era echivalent cu a cere turnului din Pisa să se îndrepte. Rossellini nu prea știa cum arată un scenariu. El își scria storyurile cu aparatul de filmat, iar scenele și dialogurile le inventa pe platou.

Pentru a nu cădea în vreo cursă, Rossellini îi propuse s-o întîlnească spre a-i povesti noul lui film.

Alegerea locului de întîlnire a fost influențată de obiceiul pe care Ingrid și-l făcuse în timpul filmărilor la „Capricorn”, și anume de a-și petrece week-end-ul la Paris. În consecință, Parisul a fost ales pentru întîlnirea cu Rossellini.

Ei
despre
Ei



EDWIN P. HYOT:

„Marilyn — tragică Venus“



Marilyn, într-adevăr „venusiană“

Din nou Marilyn declarase presei că vrea să joace roluri serioase. Obosise de atâtea roluri, spunea ea. Nu mai voia să joace niciodată roluri de femei fatale.

Un reporter a întrebat-o ce o face să creadă că ar fi în stare să interpreteze roluri serioase. Marilyn luă un aer solemn și răspunse că avea mai multe posibilități decît păreau să creadă cei mai mulți. Și apoi a urmat memorabilul schimb de replici:

— Doriți să interpretați „Frații Karamazov”? întrebă reporterul, știind că actrița făcuse această afirmație.

— Nu vreau să-l interpretez pe frați. Vreau s-o interpretez pe Grușenka. E vorba de o fată.

Aceasta a fost probabil cea mai revelatoare remarcă făcută de Marilyn vreodată. Pe reporterii i-a lăsat încremeniți. Nu mai era nimic de spus. Marilyn nu era „în afară”. Era doar pe altă lungime de undă.

Un talent neobișnuit

Ajungînd s-o cunoască mai bine pe Marilyn, Lee Strasberg (profesor la Actor's Studio, n.n.) a făcut o serie de descoperiri. Rareori avu-



Celebritatea i-a imprimat un ris trist

sese ocazia să vadă o persoană cu un mai bun și mai direct control al propriului limbaj. Marilyn nu era erudită, controlul ei era auto-controlul unei persoane foarte firești și care spunea exact ceea ce credea și nu se folosea de limbaj ca de o ascunzătoare sau o armă.

Ulterior, această latură a Marilyn avea să fie scoasă în evidență, în fața soților Strassberg, de către Arthur Miller, dramaturgul care devenise soțul actriței.

„Să nu o întrebați niciodată pe Marilyn cum se simte când se trezește dimineața — i-a spus el Paulei Strassberg — pentru că riscați să vă și spună cum se simte”.

În ziua în care a cunoscut-o pe Marilyn, Lee Strassberg și-a dat seama că are în față un talent neobișnuit. Discutând cu ea, după ce îi îngăduise să participe la cursurile sale, el a continuat s-o supună la nenumărate probe.

A aflat astfel o mulțime de lucruri despre ea ca om și ca actriță. Marilyn a rămas destul de multă vreme cu soții Strassberg. S-a instalat în camera fiicei lor, Susan. i-a vizitat și la Fire Island, în vila lor de pe malul mării. Acolo, într-una din zile, Paula Strassberg s-a apucat să picteze. În familia Strassberg toți pictau.

„Tare mi-aș dori să pot și eu să pictez”, făcu Marilyn visătoare.

„Ce vrei să spui? o întrebă Paula Strassberg. „Orice ființă omenească poate să picteze, Marilyn”.

Marilyn o privi plină de speranță. Paula Strassberg o asigură că, fără nici o îndoială, chiar și Marilyn Monroe poate să picteze și o invită să-și aleagă acuarelele, uleiurile sau cărbunele, și să încerce.

Marilyn alege un cărbune și un caiet de schițe și desenează ceva ce, în mod evident, era



„Mulțimea vrea să smulgă bucăți din tine”

o fetiță neagră cu un ciorap ridicat și cu unul căzut pînă la gleznă. Era o schiță de un anume primitivism pictural, dar care avea o forță. „Cum o intitulezi?” o întrebă Paula Strassberg, cînd schița fu gata. „Singurătate”, îi răspunse Marilyn.

Nevoia de singurătate

„Știți — mărturisea odată Marilyn — Goethe spunea că talentul se dezvoltă în intimitate și asta este grozav de adevărat. Există o nevoie de singurătate a actorului, de care nu cred că-și dau mulți seama. Este aproape ca și cum ai avea niște secrete numai ale tale, pe care nu le dezvălui lumii decît pentru o clipă, atunci cînd joci.

Toată lumea însă trage tot timpul de tine, de parcă toți

ar vrea să aibă măcar o halcă din tine; de parcă ar vrea să smulgă bucăți din tine. Nu cred că-și dau seama, dar parcă ți-ar comanda în continuu: „nu face asta, nu face aia”. Iar tu vrei să rămii cu orice preț intactă, intactă și în picioare.

Cînd ești celebră, parcă contrariezi natura umană. Da, gloria răscolește invidia. Oamenii pe care-i întâlnești își spun, în fond, cine este asta, cine își închipuie că este această Marilyn Monroe?

Nu înțeleg de ce oamenii nu sînt puțin mai generoși unii cu ceilalți. N-o spun cu bucurie, dar tare mi-e teamă că există foarte multă invidie în meseria asta. Singurul lucru care-mi rămîne de făcut este să stau și să mă gîndesc: Cu mine totul e în ordine, dar nu sînt convinsă că și cu ceilalți e la fel”...



Tristetea ți stătea la fel de bine ca Electrei jalea.

Ei
despre
Ei



Liz Taylor
über Liz Taylor

„Liz Taylor despre Liz Taylor“

**„Există
actori
care
nu ți-ar da
o
mână
de ajutor
pentru nimic
în lume.
Am simțit-o
pe pielea
mea“**

„Cînd m-am apucat de transpunerea piesei lui Edward Albee, „Cui îi e frică de Virginia Woolf?“, am avut într-adevăr de făcut față unor probleme dificile. Atît Richard cit și eu, am fost nevoiți să trecem peste o serie întregă de scrupule pentru a accepta aceste roluri... Mie nu mi se potrivea rolul nici din punct de vedere al vârstei. Nu mai jucasem niciodată un asemenea rol de compoziție. Nu puteam să-mi închipui că voi putea fi Marta și nici că-l voi putea domina pe Richard. Era cel mai greu rol pe care îl citisem vreodată. Îmi dădea sentimentul, cînd îl citeam, că n-aș mai fi jucat niciodată, că nu eram în stare să interpretez. La început mi-am spus: — De fapt, n-ai fost niciodată în stare să joci cu adevărat. Pe urmă m-am gîndit: — Ai realizat totuși cîteva roluri destul de bune și ai încercat și atunci aceleași senzații. Nici o actriță n-ar renunța la asemenea rol.

L-am înștiințat pe Albee că vrem să cunoaștem părerea lui înainte de a ne hotărî definitiv. Albee a fost teribil de amabil. Ne-a spus că ar fi încîntat să-i jucăm scenariul și dacă poate să ne ajute în vreun fel, ar face-o cu cea mai mare plăcere.

Complexul de inferioritate

Eu nu văzusem „Virginia Woolf“ niciodată pe scenă și nu auzisem nici discul. Auzi-



Un rol faimos: Cleopatra



Cu nici un actor nu s-a înțeles „de minune” (nici chiar cu Peter Ustinov)

„A fost pasionant să-l am ca partener pe Richard” (în „Virginia Woolf”)



sem însă că fusese atât de excelent interpretată, încât mi se părea că dacă aş vedea-o, mi s-ar accentua şi mai tare complexul de inferioritate. Pe de altă parte, vroiam să creez o Marta a mea care să nu aibă nimic comun cu celelalte Marte. Părerea mea era că e o femeie deconcertantă, cu un suflet sensibil ca al unui pui de vrăbie, ca să zic aşa. Această sensibilitate şi-o învăluie într-o coajă groasă pe care, în plus, o vopşeşte în roşu. Astfel că aspectul exterior apare grosolan, violent — al unei femei neglijente, plină de vulgaritate. Dar există momente în care această faţadă se fisurează şi zărim strălucirea interioară a Martei, durerea ei nemăsurată pe care o ascunde în adîncul sufletului, suflet în care viaţa a murit aproape, dar mai pîlîie încă din cînd în cînd.

Mike Nichols, regizorul, şi Ernie Lehman, producătorul, erau de părere că trebuie să arăt cam de 45 de ani. Am compus opt măşti diferite şi cu toţii ne-am decis la aceeaşi. Mie mi-a plăcut din capul locului. În momentul în care mi-am compus masca, a ieşit la iveală acea Marta la care nimeni n-a mai avut nimic de adăugat.

E greu să rîzi

La probele de costum, cînd am preluat-o iar pe Marta şi m-am integrat în pielea ei, a ieşit la iveală, în primul rînd, mersul Martei. Nu pot să-l descriu. Este o trăsătură de caracter, este mersul Martei. Apoi a urmat vocea. Mai profundă decît a mea, mai răguşită. Mi-am schimbat puţin accentul, dar nu pot să spun exact ce inflexiuni anume.

Cel mai greu am izbutit cu risul. Risul Martei este inoportun, vulgar. Numai în două-trei împrejurări rîde sincer şi din adîncul sufletului, ceea ce mi s-a părut mult mai uşor de redat.

Totul a fost extrem de pasionant. În fiecare zi trebuia să descopăr efecte noi, deoarece în film, pe măsură ce înaintează noaptea, beţia ei se amplifică, determinînd deznodămîntul. Marta aluneacă din ce în ce mai adînc pînă ce, în final, un element cu totul nou apare din străfund-

urile ei. Este, într-un fel, ca graficul de temperatură al unui bolnav.

Grija pentru detalii

Cînd Richard şi cu mine l-am propus pe Mike Nichols ca regizor, toată lumea a avut un şoc, deoarece el nu mai făcuse niciodată film; fiindcă avusese însă succese pe Broadway, unul după altul,

l-au acceptat. Eu îl consider un mare regizor. Are atât de multe idei şi un spirit atât de original, o viziune atât de remarcabilă, vede lucrurile esenţiale atât de repede — încît îl consider neîntrecut. Se concentrează cu atîtă grijă asupra amănuntelor — pe care spectatorul poate nici nu le observă — dar care pentru un actor înseamnă enorm... De pildă, într-o secvenţă, trebuia să deschid uşa frigiderului şi în frigider am descoperit un

portret desăvîrşit al dezordinei totale care domneşte în mintea şi în viaţa Martei. Mike alesese şi aranjase totul cu mîna lui: un cocean de porumb pe jumătate mincat, azvîrlit într-un colţ, un rest de macaroane într-o farfurie, o cutie, desfăcută, de fasole, lăsată acolo, plină, cu capacul deschis. Frigiderul era ticsit cu asemenea cutii şi sticle. Chiar în această secvenţă rod o pulpă de găină şi arunc osul înapoi în frigider. Probabil



La fel de pasionant a fost să joace cu Richard în „Scorpio înblînzit”...

că spectatorii remarcă doar puține din aceste detalii, dar fiecare este extrem de important pentru a-l introduce pe actor exact în pielea personajului.

Cum lucrează „el”

A fost la fel de pasionant pentru mine că l-am avut partener pe Richard. Da, desigur, este partenerul meu preferat. Simți la el niște pulsații ale talentului de parcă le-ar emite cu o antenă specială. Nu are nimic în el din acea suficientă pe care o manifestă atîți actori. Înainte de a țurna o secvență, îi vezi pe toți săltînd din picioare, frămîntîndu-și minile, scuturînd capul, pentru a intra în pielea personajului. Richard, dimpotrivă, cu temperamentul lui vulcanic, se transpune în rol într-un tempo care ține de secunde și stăpînește perfect toate datele personajului. Nu se manifestă ca o mare vedetă. De pildă, dacă cineva are dificultăți cu textul și Richard

observă panica în ochii lui, atunci se apucă și el, fie să-și studieze textul, fie să răsfoiară vreun obiect, pentru ca întreruperea să fie din vina lui. Nervozitatea este blestemul care amenință toți actorii și Richard e în stare să facă orice îi stă în puteri pentru ca să ușureze situația unui coleg.

Există actori care nu ți-ar da o mîna de ajutor pentru nimic în lume. Am simțit asta pe pielea mea. De pildă, într-o secvență în care tensiunea ajunge la paroxism, camera se îndreaptă spre mine să mă ia în gros-plan. Partenerul meu, care nu intră în imagine, îmi citește un text foarte emoționant, iar eu trebuie să exprim prin mimică, în fața aparatului, fără să scot o vorbă, toate sentimentele care m-au cuprins. Majoritatea actorilor sau a actrițelor ar citi acest text fără urmă de expresie, fără să se gîndească că trebuie să-ți dea cît mai deplin posibilitatea să reacționezi adecvat. Richard nu procedează niciodată așa”.



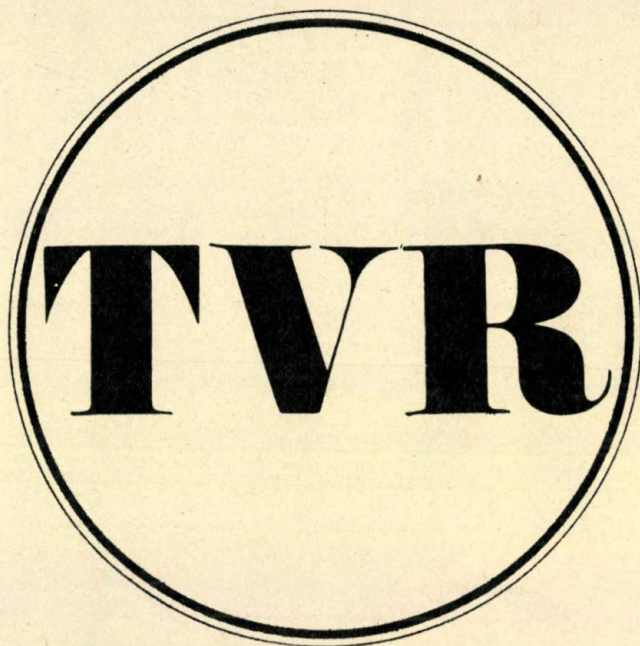
Un rol dificil: Marta



Liz Taylor nu e doar un chip frumos. A dovedit-o!



Cui îi e frică de Liz Taylor?



teleidolatrii

*Televiziunea noastră
a acreditat multe personaje
Pe unul singur l-a uitat:
telespectatorul*

În acest veac al vedetelor, al idolilor adevărați ori falsi, al foamei de mituri moderne — căci orice civilizație își formează lent o mitologie a ei — izbutește oare televiziunea să-și acrediteze propriile ei personaje?

Acreditarea

Acreditarea unor tele-personaje e în relație cu acele aspecte ale psihologiei pe care oamenii de știință le reunesc sub numele generic de teoria atenției. Atenția e considerată drept concentrare a activității psihice asupra unor obiecte definite. Așadar,

tot ceea ce apare pe ecranul televizorului ne solicită în zona conștiinței neclare, acolo unde percepția nu face distincții și e imprecisă. De îndată ce un personaj capătă date, sau funcții, sau o imagine cu anume caracteristici nete, el poate trece în zona conștiinței clare, zona atenției. De exemplu, cea mai frecventă apariție pe micul ecran o au crainicii, pe care în general îi observăm difuz, ei fiind ascultați, nu priviți și ascultați pentru că informează. Întră însă crainicul în atenția noastră ca personaj specific, este adică selectat de centrul nostru nervos ca o do-

minantă a unui program sau a programelor?

Crainicii

Crainicii noștri sînt, cu excepții, prezentabili — emit corect propoziții scrise, zîmbesc — nu totdeauna oportuni și convinși, dar, oricum, surd — și fac foarte puține gesturi, ceea ce, după Cehov, ar constitui o expresie a grației, iar după Julius Lipps, o expresie tipică a oricărei manifestări rituale, hieratic-cultice. Coroborînd, am putea spune că oficiază cu grație.

Principală lor caracteristică

fiind însă impersonalitatea, niciunul nu se poate impune ca personaj. Pentru aceasta ar trebui ca, pe lângă distribuția de vești, crainicul să-și asume și sarcina de a comenta, de a formula o idee personală, o reflecție, de a emite chiar o interjecție cu subtext. La unele jurnale, de pildă, comentariul să fie elaborat de acest om cult, informat, spiritual, purtător de cuvînt al televiziunii.

S-a conturat cîteodată o încercare a crainicilor de a glumi. Dar glumele erau scrise de alții și, devenind actriță pentru a juca pe improvizate într-un scenariu



Sanda Țăranu

Lia Tanciu



Cornelia Rădulescu

Delia Balaban

Fiecare seară cu surisul ei





*Goluri și recorduri
Cristian Topescu*



*Mereu o altă întrebare
Alexandru Stark*



*Televizorul, record de audiență
Petre Popescu*

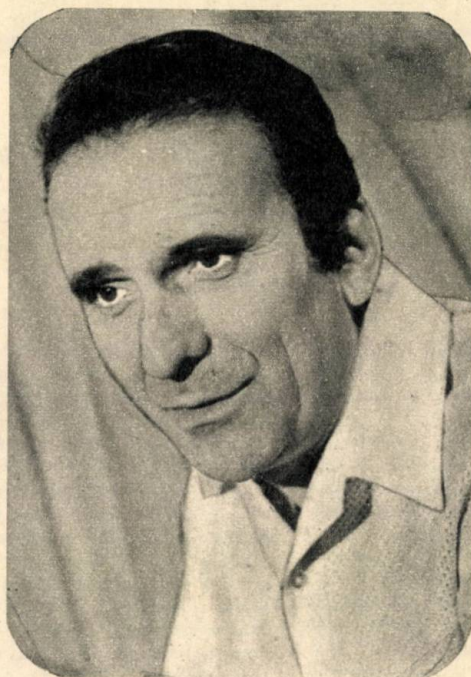


*Ghid selenar
Andrei Bacalu*

Curiozitate neobosită
Carmen Dumitrescu



Reporterul poliglot
Catinca Ralea



O gazdă de duminică
Emanoil Valeriu



Un cuplu vedetă
Daniela și Așchiuță

neasimilat, crainica respectivă a rostit poantele cu un sentiment catastrofic, amintind de acel actor de estradă care irumpe într-o adunare, anunțind vesel din ușă: «fraților, a murit mama!»

După exemplu

După exemplul unor televiziuni cu experiență mai îndelun-

gată și din necesități stringente, telepostul nostru a acreditat la un moment dat crainicul sportiv, crainicul emisiunii distractive, crainicul emisiunii culturale.

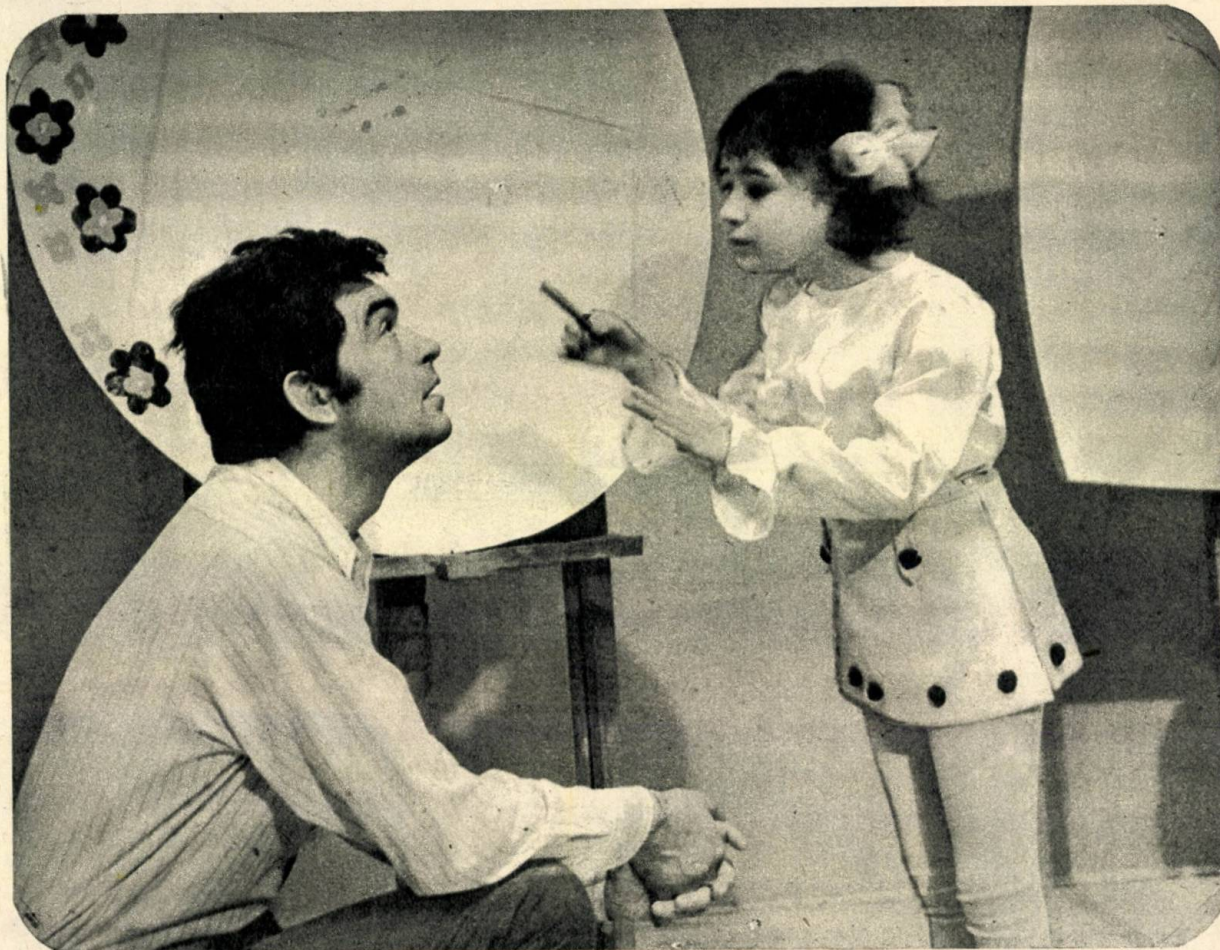
Comentatorul sportiv este azi un personaj. E văzut și auzit mult, la emisiuni din țară și transmisii din străinătate, prezența sa e personală, comentariile sînt opera directă și instantanee,

bizuită pe o documentare prealabilă la obiect, informația de specialitate e indiscutabilă, farmecul personal incontestabil. O înclinație recentă către verbiozitate, prin accelerația răspîndirii frazelor și înșămîntarea unui număr dublu de cuvinte pe centimetrul pătrat de imagine, față de trecut, este remediabilă, ea fiind, la tinerețea telepersona-

jului și a persoanei, o erupție pasageră de tipul juvenil al rujeolei.

Comentatorul de duminică

Comentatorul și prezentatorul emisiunii distractive de duminică după-amiaza este un personaj, un amfitrion subțire, cu fantezie în asociații și comunica-



Lurie Darie și Mihaela, favoriții micilor telespectatori

tivitate sprintenă, capabil totdeauna de mai mult decât arată a putea și în stare de a face, oricăror situații imprevizibile. fie că e vorba de încurcarea a două bobine de film de către operator, fie de o întârziere în coborîrea astronautilor pe solul lunar. E un personaj realmente de relație între telespectator și teleprogram, un ghid prevenitor prin labirintul unei lungi emisiuni.

Din păcate, acest personaj intră frecvent în eclipsă și, de vreo doi ani, e multiplicat, în așa fel, încît se estompează ca personaj și se distribuie, pînă la dispariție, în persoane.

În teorie

În teoria atenției e studiat, printre altele, volumul ei, prin aceasta înțelegîndu-se numărul de obiecte pe care ea le poate cuprinde concomitent cu destulă claritate. Laboratorul de psihologie folosește cîteodată, pentru măsurarea volumului atenției, tabloscopul, un aparat simplu care demonstrează întotdeauna că

volumul atenției nu este foarte mare. Aparatul de măsură al televiziunii este chiar ecranul. Dacă Oficiul de studii și sondaje ar efectua o cercetare printre telespectatori cu privire la fixarea atenției asupra comentatorului emisiunii distractive, ar ajunge la concluzia că, după schimbarea succesivă a cinci persoane într-un an, în acest post, atenția privitorilor pentru **personaj** se volatilizează, tot astfel cum schimbarea prezentatorilor la emisiunea literară, mai deasă decât schimbarea profilului emisiunii, a dus pînă la urmă la dispariția ambelor fenomene din cîmpul privirii noastre. Condiția primordială a formării unui personaj de televiziune este apariția sa sistematică și durabilă, variabil sub regimul unei imaginații cit mai bogate, fiind doar fiecare moment al său în parte.

Comentatorul cultural

Comentatorul emisiunii culturale se află într-o stare veșnic perplexă și într-o zodie etern

incertă. Nu există un telecritic literar, muzical, teatral, plastic. Din cînd în cînd, într-o rubrică sau alta, se ivesc ca niște stele prezentatoare cu oval plăcut al feții și forță de expediție rapidă a indiferent căror probleme și mosafiri la discuții — ceea ce e foarte neîndestulător dar explicabil, într-un fel, sub raport psihologic. Căci sarcina aceasta expresă a rînduirii într-un spațiu dat, a aprecierilor, fragmentelor filmate, interlocațiilor și tranzițiilor de la o fază la alta, poate coexista foarte greu cu sarcina afirmării unui punct de vedere personal, cu elaborarea personală a unei idei călăuzitoare într-un peisaj mozaicat. Imposibil nu e. Dar e greu. Aici poate folosi ca o motivație și legea pavloviană a inducției proceselor nervoase, potrivit căreia procesele excitației care apar într-un sector al scoarței encefalului, aduc după ele inhibiția în alte sectoare.

Astfel că, deși avem — și trebuie să ne bucurăm — un număr mai mare și mai constant de

rubrici autonome de informație și comentariu cultural, nu avem încă și personajul, criticul de televiziune construindu-și prezența și expozeul după cerințele telespecificității.

Reporterul

Reporterul ca personaj e una din cuceririle reale ale televiziunii, poate și pentru faptul că de la începuturi ea și-a exercitat plenar și cu voluptate prerogativa esențială a transmisiei directe, sau a filmării directe a faptului de viață, făcînd gazetărie pusă în imagini de un calibru înalt. Reporterul rămîne ca o vedetă, el investigînd realitatea într-un mod personal, selectînd și montînd în mod personal, glăsuind în mod personal pe marginea aspectelor expuse privirii noastre, impunîndu-și o opinie. El e esențialmente un factor de opinie, azi mai mult și mai consistent decît reporterul de ziar. Fie că e o femeie blondă și gravă, vag disprețuitoare ori inteligent zeflemitoare față de subiect, fie

că e vorba de un bărbat pasionat de cercetare, cu lecturi evidente și aprecieri sentimentale față de teme, fie că e un om încă tânăr, reflectând calm și reverberând mereu discuția în cercuri de implicații social-politice, interesat de tot ce e nou, fie că e un personaj colectiv, invizibil, ca echipa «Reflectorului» (oare «Incorruptibili» nu formează un personaj colectiv?) telereporterul s-a impus ca o prezență tipică și n-am putea înțelege fenomenul comunicațional al televiziunii și nici arta televiziunii, fără el.

Păpușa

Păpușa e cel mai vechi atribut al omenirii, vîrsta ei planetară pare să fie de cam patru mii de ani dacă se iau în considerație elementele furnizate de istoria Chinei, de papirusurile egiptene și de relicvele din Java, Bali și

Malaezia, unde dealtminteri se desfășurau demult, reprezentanții care prevesteau televiziunea: umbre mișcătoare, narații însoțite de desfășurarea verticală a unui ruiou în cadrele căruia omuleții de lemn parcurgeau peripecțiile ca într-un desen animat, Păpușa românească e și ea în etate de vreo șapte sute de ani. Toate televiziunile din lume au adoptat numaidecît păpușa ca personaj independent, ca personaj-comentator, ca personaj-prezentator, probabil datorită valorilor ei plastice, mobilității și caracterului ființar spiri-tual, ca reducere umană sau antropomorfică veselă. Așchiuță e desigur un personaj lansat de televiziune, dar e prea singur și e ciudat cum televiziunea, de pildă, n-au izbutit de atîția ani să impună un personaj-păpușă. Paradoxal, dacă ne gîndim și la calitatea imediat recunoscută a tea-

trului nostru de păpuși și a artiștilor săi.

Animatorul teleconcursului

Animatorul emisiunii-concurs e o televedetă autentică și tipică potențînd competițiile, servind ca un excelent element de sintaxă cinematică a secvențelor, fiind punctul de incidență al intereselor publicului, concurenților, membrilor juriului și chiar al nevăzuților care stau în spatele camerelor și aparatelor fosforescente din interiorul televiziunii. El are o prezență telegenică (această formulă înglobînd și prezența de spirit), un simț al echilibrului forjat la lumina reflectoarelor și la vibrația microfoanelor, o artă (nu încă desăvîrșită) de a pulveriza inhibițiile candidaților. Și umor activ. Avem, deocamdată, două-trei întru-chipări ale acestui personaj. Nu e mult. Nici puțin. Dacă vor fi concursuri

interesante, specifice, de substanță, vor prolifera și animatorii.

Dar telespectatorul?

Dar telespectatorul nu poate fi un telepersonaj?

Am avut, într-o clipă din istoria televiziunii noastre, sentimentul că ar putea fi, cînd i s-au creat cîteva rubrici speciale (sau posibilități speciale) în care să-și spună părerea.

Mai de mult.

A fost o experiență tulburătoare, căci pentru vremea noastră — a cărei foame de mituri caută să fie satisfăcută, pe atît de felurite căi — printr-un paradox misterios, la un moment dat, un exponent al anonimității poate căpăta o nebanuită și perenă aureolă.

Dacă...

Dacă i se acordă atenție...

Valentin SILVESTRU

Dan Deșliu și stelele de miine



T.V.

pentru 200 milioane de spectatori

*Serialul tv,
o dimensiune a televiziunii,
este și un bun mijloc
de educare a maselor*

Atunci cînd 200 de milioane de butoane ale televizoarelor se răsucesc și ecranul se luminează, pe multe dintre ele telespectatorii aș-

teaptă să vadă chipul sau chipurile acelor actori pe care televiziunea i-a găsit, i-a atras și i-a lansat. Sînt vedetele artei de consum pe care ulti-

mele două decenii au înălțat-o rapid la rangul de cea mai populară artă.

Spre deosebire de spectatorul de cinema, cel de televiziune are un alt contact cu vedeta lui preferată. O întâlnește pe micul ecran chiar acasă la el, în mereu repetate rînduri, o urmărește și o comentează continuu, încît ea ajunge să se numere între membrii familiei admiratorilor ei, intrînd firesc în mitologia diurnă.

Astfel Simon Templar a fost prieten și idol-detectiv pentru spectatori din nu mai puțin de 72 de țări; Richard Kimble a fost urmărit în eva-

darea sa fără oprire de priviri din peste 50 de țări; clanul Forsythe a fost oaspete de onoare în 54 de țări de pe continentul european sau american; fermecătorii răz-bunători Mr. Steed și Mrs. Peel dețin și ei recorduri de popularitate pînă în Noua Zeelandă și la Hong-Kong; iar imbatabilul Eliot Ness își povestește de 7 ani cruciada, sa împotriva gangsterilor, pe trei continente.

Un pact cu diavolul

A fi supervedetă pe micul ecran, a fi proiectat către vîrfurile piramidei popularității

celui mai răspîdit instrument de cultură și informație, înseamnă pentru cariera actorului un adevărat pact cu diavolul. Mulți dintre aceștia, înainte de a ajunge idoli internaționali, erau reputați actori de teatru sau experimentați actori de cinema. A fost însă deajuns ca ei să semneze pactul îndrăcit, pentru ca în schimbul succesului la scara milioane-lor de privitori, să li se impună, pe viață, un alter-ego.

Roger Moore a debutat pe scenele londoneze, a fost partenerul lui Liz Taylor, a jucat mult pentru televiziunea americană, a fost «Ivan-

hoe», a mai făcut cîteva filme la Elstree, totuși el este și va rămîne, atîta timp cît va trăi, eroul unui singur personaj: Sfîntul. Atunci cînd a semnat pactul cu diavolul, a acceptat, fără să știe, acest rol pe viață. Într-adevăr nimeni nu-l va striga pe Roger Moore cu numele de Gary Fenn, agentul de publicitate, și el detectiv de ocazie, pe care-l interpretează acum la Elstree, în schimb chipul său va fi încununat întotdeauna, atunci cînd copiii îl desenează cu cretă pe asfalt, de aureola-simbol. Roger Moore este departe de a fi singura victimă. Așa s-a

George Mihăiță, George Constantin și Vladimir Găitan, eroii «Urmăririi».





Nenumărate roluri și parteneri nu au șters amintirea lui Richard Kimble

întîmplat cu toți ceilalți. Dulcea, fermecătoarea tiranie a publicului acționează fără drept de apel și ea nu dă nimic fără să primească totul.

David Janssen — fiul actriței Beatrice Dalton, una din frumoasele trupei Ziegfeld — și-a petrecut copilăria pe platourile Hollywoodiene. Ca și alți copii de actori, a făcut figurație și a interpretat chiar câteva roluri, printre care și pe fratele mai mic al lui Tarzan-Weissmüller. Cînd hotărăște să se dedice cu adevărat profesiunii de actor, Janssen urmează cursuri de artă dramatică, se stabilește la Hollywood și roluri de prestigiu nu înțirzie să-i confirme alegerea. Totul pînă într-o zi. O zi în care acceptă să-și împrumute personalitatea doctorului Kimble. Pactul era semnat. David Janssen a devenit Richard Kimble, dar nu numai pentru 200 de episoade. Evadatul îl va urmări neobosit și pe Janssen. Iată de ce actorul american refuză astăzi tele-foiletoanele ce i se propun, concentrîndu-se cu încăpăținare numai pe cinema.

Nu mai puțin confratele său, cruciatul dreptății de la răsaritul Europei, căpitanul Kloss, a adus popularitate dar și aceeași fatidică servitute pentru Stanislas Mikulsky.

Un sondaj făcut în Franța după primele două episoade cu «Forsyte Saga» indicau un procent de 76 în favoarea serialului britanic. După cel de al 3-lea episod procentul crescuse la 85. Probabil, dacă s-ar fi făcut un ultim prebiscit după ce colecția de tablouri ale lui Soames Forsyte a pierit în flăcări, s-ar fi obținut unanimitatea. Într-adevăr cele 1 500 pagini ale scenariului, cu nu mai puțin de 500 000 de cuvinte, cele 950 de roluri cu cei 80 de tehnicieni care au început bătălia cea mare a televiziunii B.B.C.-ului la 10 iunie 1966, au cîștigat, și nu numai în Franța, adeviziunea totală a unui public care, printr-un serial de televiziune



Idolul-detectiv: Simon Templar

poate cunoaște și judeca mai bine epoca victoriană, poate înțelege resorturile unei societăți care a vrut să lupte împotriva ideii însăși de evoluție. Printre cele 950 de roluri, cel puțin 30 erau interpretate de actori de teatru de primă mărime. Ei ar fi rămas însă anonimi pentru milioanele de spectatori dacă nu și-ar fi legat soarta de puternica dinastie Forsyte, dacă nu ar fi început ofensiva celebrității, organizați într-un clan.

Eric Porter, unul dintre primii actori ai teatrului shak-

pearian englez a rămas pentru noi taciturnul și nefericitul Soames Forsyte; Irene Dawn Porter va fi întotdeauna cuceritoarea Irene; Susan Hampshire nu va fi niciodată o alta decît candida și frivolă Fleur; astfel toți eroii lui Galsworthy și-au pus abia astăzi, la 50 de ani după apariția romanului, amprenta pe chipul celor ce i-au interpretat.

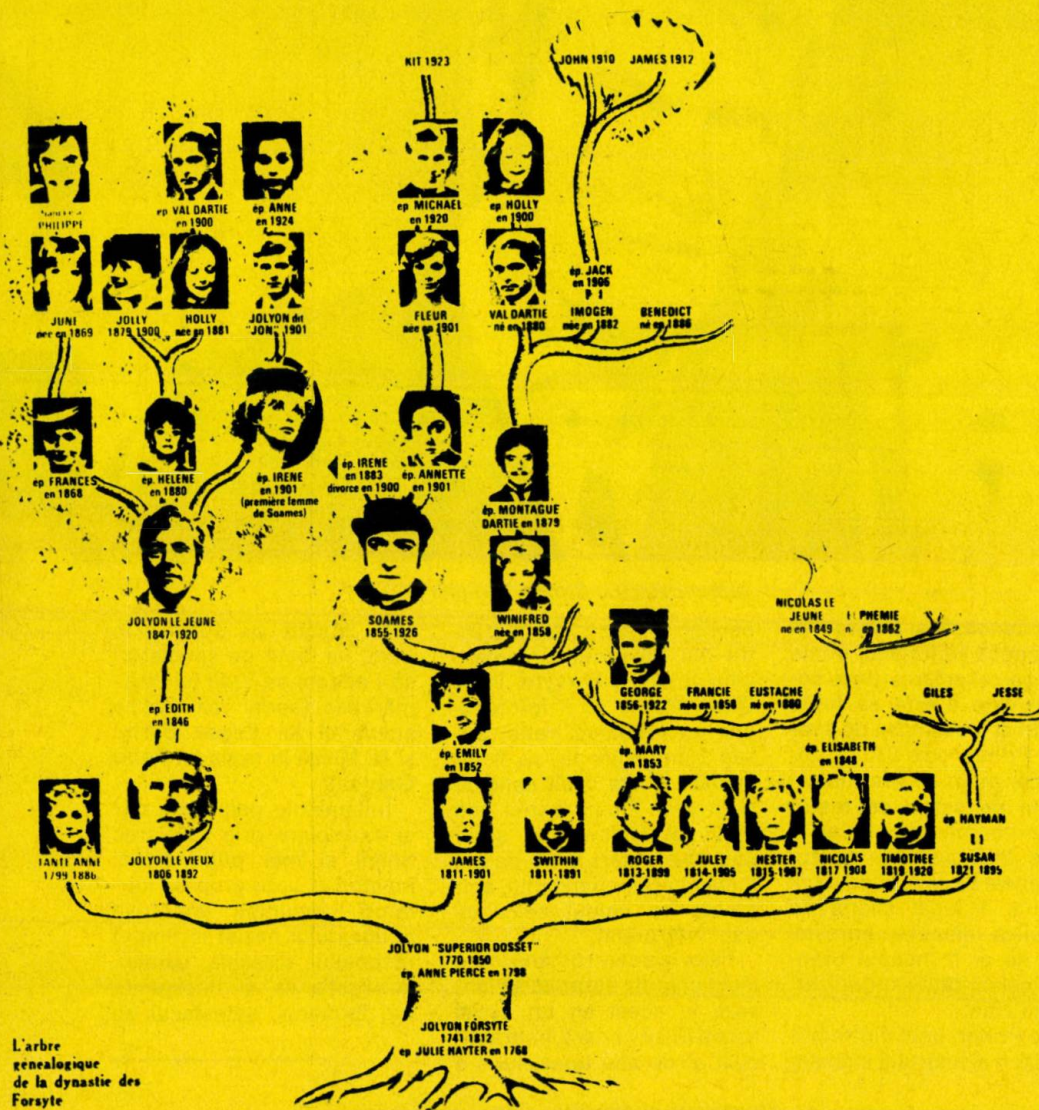
Televiziunea română ne-a făcut plăcuta surpriză să lanseze în acest an un serial care a făcut carieră, (este solicitat și de alte televiziuni) a

fost urmărit cu sufletul la gură, i-a făcut pe spectatori să-i adopte pe eroii lui: «Urmărirea» (serial realizat pe scenariul lui Eugen Barbu și N. Mihail în regia lui Radu Gabrea).

Întîmplările palpitate dar și exemplare prin care trec tinerii și mai puțin tinerii membri ai unui grup de luptători comuniști împotriva ocupantului nazist în timpul războiului, dîrzenia, curajul, abnegația ca și inteligența lor, farmecul, amestecul de

Un cruciat al dreptății: Căpitanul Kloss





Arborele genealogic al familiei Forsythe

umor și fermitate, de cutezanță și previziune au impus o galerie de personaje devenite foarte familiare. George Constantin, George Mihăiță, Vladimir Găitan, ca să nu vorbim de întreaga distribuție a acestui serial, au devenit pentru telespectatorii noștri eroii preferați, actorii preferați, serialul însuși a cunoscut un asemenea succes încât solicitarea reluării lui nu mai este expresia unor voci izolate, ci o cerință generală. Aceasta a determinat televiziunea română să treacă la realizarea și a altor seriale,

pentru că, într-un fel, serialul TV este una din dimensiunile televiziunii însăși, cu toate eforturile pe care le presupune realizarea sa, cu toate «tributurile» pe care le plătesc uneori actorii care se văd «înscrisi» în biografia unui singur personaj sau, cum preferă ei să spună, nu fără o anume teamă, de a se vedea trecuți pe «emploi»-uri.

Doi centra unu

Două dintre cele mai populare seriale de televiziune au

fost obligate să ne propună, la un anume interval, doi actori contra un singur personaj. Moartea lui Bernard Noël a pus pe autorul Georges Neveux și pe regizorul Marcel Bluwal la grea încercare. Vidocq fusese difuzat în multe alte țări europene, câștigând sufragiile unui public care urmărea serialul în nu mai puțin de 30 limbi diferite. Succesul său s-a imprimat în mintea și pe retina spectatorului prin Bernard Noël. Succesorul ales, Claude Brasseur, unul dintre popularii actori ai Franței, cu o expe-

riență de 17 ani în teatru și de 6 ani în cinema încearcă acum acest duel postum.

Tot așa Mr. Steed (să amintim că Patrick Macnee, pe numele său adevărat, are o carieră pe scenă londoneză de 25 de ani, a făcut nenumărate turnee printre care cu compania Old Vic în Statele Unite, Canada, și a început să lucreze pentru televiziune din 1950) a avut în viața sa de răzbnător două parteneri, pe Emma Peel și Tara King.

Înainte să devină o televiziune, Diana Rigg era o



Celebritatea clanului Forsythe

reputată interpretă shakespeariană. Helena în «Visul unei nopți de vară», Adriana în «Comedia erorilor», Cordelia în «Regele Lear», ca și roluri în piese de Giraudoux sau Becket o consacraseră printre primele actrițe ale teatrului britanic. Când accepta rolul tinerei văduve, care se îmbracă ultramodern, Diana Rigg nu-și lua numai riscul unei posibile fracturi, dar și pe cel al unui act de deces al personalității sale în favoarea strălucitoarei Emma Peel. Totuși Diana Rigg a scăpat de amîndouă. De în-

dată ce a renunțat la contractul cu televiziunea, pentru că: «nu vreau să mi se lipească eticheta unei categorii de roluri», ea s-a bucurat de o nouă atenție din partea teatrului și a criticii, și succesul Violei din «Noaptea regilor» a relansat-o pe orbita teatrului.

Soarta urmașei sale, Linda Thorson, a fost cu mult mai aspră. Tara King a cucerit în ochii spectatorilor mai greu dreptul de parteneră a lui Mr. Steed. Ea era intrusa. Odată acceptată însă, Tara King se răzbună pe inter-

preta sa, înghețînd-o în tiparele acestui nou James Bond feminin. După epuizarea serialului, Linda Thorson, omologată definitiv în categoria vampelor-atlete, găsește porțile studiourilor închise și toate rolurile îi sînt refuzate. Cei 5 km pe care îi aleargă zilnic în Regent Park, pentru a-și menține silueta, nu o pot ajuta să evadeze din prizonieratul unei anume celebrități.

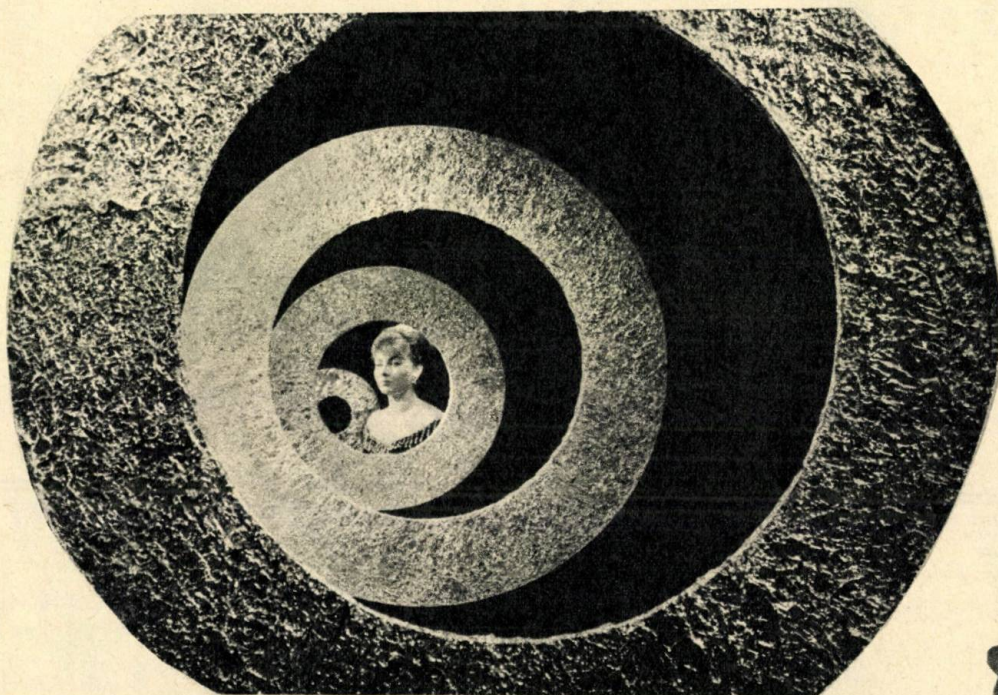
*

Sîntem la sfîrșitul primului an al deceniului 8. Ofensiva

televiziunii cucerește necruțător noi dimensiuni în viața socială. Multiplicitatea programelor, perfecționarea sistemelor color, cadența sporită a emisiunilor internaționale preluate și retransmise prin sateliți asigură vedetei de televiziune o mereu crescîndă circulație. Mîine, cînd alte 200 000 000 de butoane de televizor se vor răsuci și ecranul se va lumina, noi telespectatorii vor căuta cu privirea tot un căpitan Kloss, tot un Simon Templar.

Adina DARIAN

6 camere de



Alexandru Bocăneș:

- 200 de emisiuni
- 100 de filme cu o durată medie de 25 minute
- Debut TV ca regizor de teatru («Hecubæ»)
- Într-o zi un coleg e absent
- Îl înlocuiește pentru parada instrumentelor
- «Harpa»
- A fost prima emisiune muzicală (1965)...

jurnal
de
regizor



A fost odată ca niciodată...
un actor.

...
Visez altceva...
Începutul nu-mi place.
Șterg această frază...

...
Într-o zi bat la poarta Te-
leviziunii.

...
Nimeni nu-mi răspunde.
Perseverez.
Iată, apare o veche cunoș-
tință:

— Bună ziua, domnule pro-
fesor.

— Nu intri?
— Nu știu pe unde.
— ...pe poartă.
— Vă mulțumesc.

...
În fața mea se așterne un
ținut perfect necunoscut.
Aparate, fire, butoane,
oameni.
Acum fac parte și eu dintre
ei.

luat vederea

Primul șoc se anihilează prin următorul.

...

Hecuba vă așteaptă la camera 1.

Mi se pare foarte departe. Aș fi vrut s-o văd mai aproape. La camera 2 o văd întreagă. Îi văd miinile, picioarele. Parcă spune ceva. La camera 3 îi văd chipul perfect, se întoarce și pleacă. Unde? Da, văd la camera 1.

...

Astfel a început jocul cu camerele de luat vederea.

Peste câteva zile mă prezentam la întâlnirea cu Myrthil și Cloé și apoi cu... ceilalți.

...

Alerg ca un nebun peste tot. Încerc să aflu.

...

Într-o zi m-am «împiedicat» de o harpă și am «căzut». M-am lovit atât de rău încât nu mi-a trecut nici acum.

Și cred că n-am să mă mai vindec niciodată.

...

Un ținut necunoscut. Oameni, aparate, fire, butoane. Încerc să descopăr, să aflu.

...

Primul șoc se anihilează prin următorul.

...

3 Pittiș x 3 Tufaru





Actori pentru televiziune



Balet pentru televiziune



Muzică pentru televiziune

Meseria de regizor de televiziune?

Cred că există. Trebuie să lucrezi mult, foarte mult, să poți să-ți dai seama tu sau alții, dacă poți s-o faci.

Bineînțeles, televiziunea are un specific al ei care, dacă nu-l descoperi, ți se va părea întotdeauna un hibrid între teatru și film, ceea ce nu e real și nici nu te poate mulțumi.

Niciodată pe ecranul televizorului nu vor intra șapte cai. Proporțiile sînt altele.

Atmosfera de vizionare este cu totul alta. Brutalizarea spectatorului este necesară pentru a-l scoate din inerția papucilor și a halatului.

O emisiune reprezintă un strop dintr-o mare imensă. Iată un real handicap.

Camera de filmat nu e un obiect inert interpus între mine și ceea ce vreau să arăt.

Lucrează exact cum lucrează ochiul. Se apropie. Se depărtează. Privește fix. Sau în mișcare.

Am încercat să exclud decorul pentru a nu falsifica ideea, momentul prezentat.

Cum cred că există meseria de regizor pentru televiziune, cred că trebuie să existe și actori pentru televiziune, balet pentru televiziune, muzică pentru televiziune...

Și există.

Așa am ajuns la concluzia că este neapărat necesar a-ți forma o echipă, un nucleu inițial, pentru ca apoi să-l poți extinde.

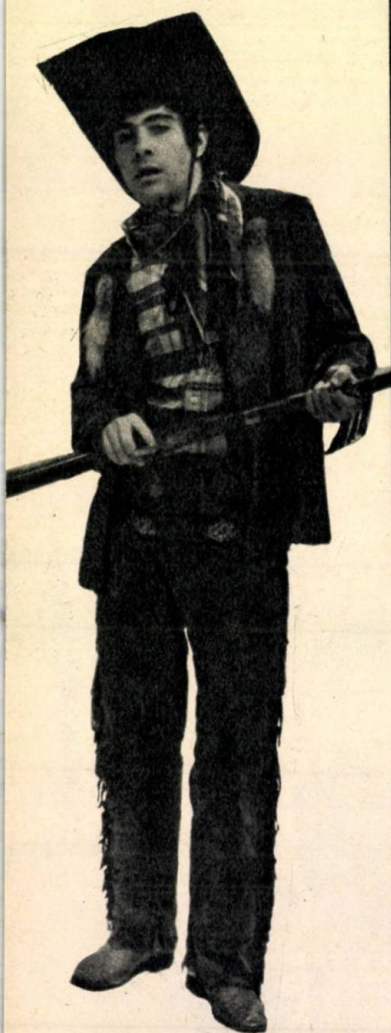
Toate astea din dorința de a nu pleca mereu de la punctul zero!

Așa s-a creat legătura pe platou între Pittiș, Tufaru, Anda, Danovschi, Cornel Patrichi. Așa s-a creat o echipă de lucru: Ovidiu Dumitru, Mircea Gherghinescu și Alexandra Dorobanțu.



Iluzie optică TV
Umbrelele lui Gică Petrescu



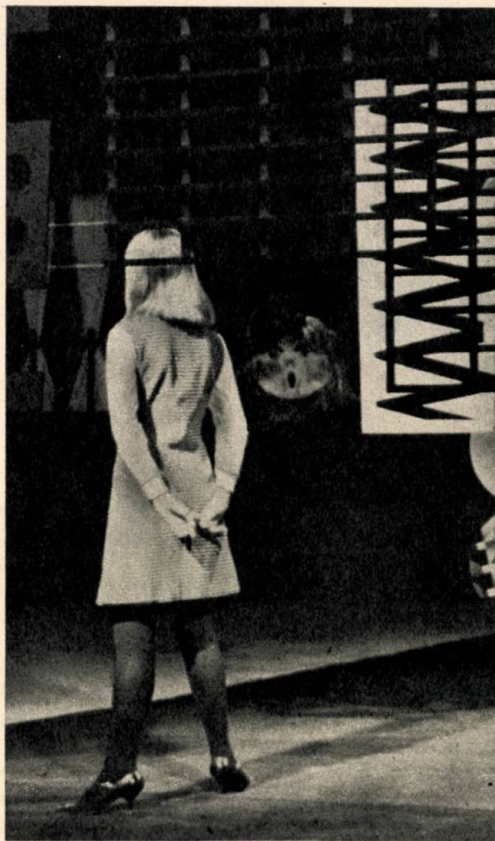


Suport muzical
Suport coregrafic





Ritmul...
...spațiul...



...muzica...
...textul



Îmi place muzica.

Supportul muzical mi se pare cel mai potrivit catalizator pentru exprimarea *ideilor*.

Orice idee devine mai penetrabilă, se echilibrează mai bine în contextul unui suport ritmic.

... Genul «ușor», ca termen, e atât de depășit ca și normele din '46. Cîntecul și ideea lui pot spune în cîteva minute ceea ce o piesă de teatru sau un roman o fac pe un număr de zeci de pagini.

Conciziunea corespunde mai bine densității vieții de azi.

Ritmul vieții noastre corespunde perfect cu ritmul muzical.

... Muzica reprezintă un buletin de știri.

E un mod de a vorbi.

Și niciodată ce vorbim azi nu vorbim miine. Despre ce vorbim azi nu mai vorbim miine. «Perlele» rămîn, restul zboară.

... Expresia vizuală a muzicii trebuie să meargă în pas cu ea. Dacă experiența op, pop corespundea muzicii în urmă cu 10 ani, muzica actuală ar avea corespondent în haosul unei stranii combinații pe care o întîlnim și pe stradă și în moda cotidiană.

«Haosul» a pulverizat geometriile.

... Am ales muzica și pentru că îmi place să fac o construcție de la prima cărămidă pînă la ultima. Îmi concep singur totul, de la ideea la scenariul literar, de la decupaj la montaj, unde și zecimea de secundă contează.

... Realitatea este cu mult prea complexă pentru a o putea închide în două ore de spectacol fără a o reduce la schemă. De aceea prefer posibilitatea de a reprezenta o *idee*, dar pe care s-o poți epuiza în spațiul și timpul unui singur spectacol.

Alexandru BOCĂNEȚ

televiziunea

*Ce este sau ce nu este
televiziunea
putem discuta.
Ce va fi trebuie să ne imaginăm*

Viitorul televiziunii? Televiziunea viitorului? Așa dintr-o dată! Fără nimic despre trecut? Fără un cuvânt despre prezent?

Fără!

Cum s-ar putea vorbi despre un trecut care însușește ceva mai mult de două decenii? Se poate spune ceva definitiv despre un prezent care devine instantaneu tre-

cut? Iată, în 1960, la alegerile, prezidențiale americane, alegerea lui John Kennedy, televiziunea europeană, pe atunci foarte tânără, a trebuit să se bizuie complet pe radio pentru toate știrile sale. În alegerile din 1964 exista deja un satelit pentru transmisii tv. Dar acesta era vizibil la orizont numai un anumit timp. Asta însemna că fotografiile

președintelui Johnson puteau fi văzute doar 12 minute, la ora 3,18 dimineața (GMT). Patru ani mai târziu toți europenii aveau posibilitatea să asiste la disputa prezidențială în același timp cu locuitorii SUA. În plus, emisiunea era în culori. Un salt în numai 10 ani!

Înainte de a vorbi despre trecutul, despre prezentul sau despre viitorul televiziunii n-ar fi mai bine, înainte de toate, să știm ce este televiziunea? Chiar, ce este televiziunea?

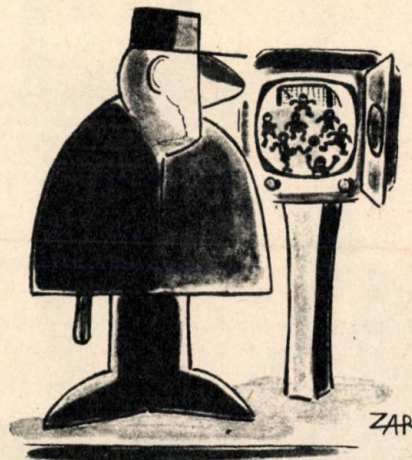
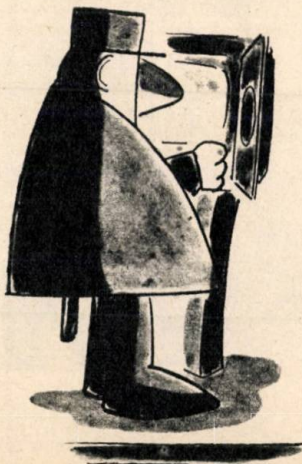
La întrebarea de mai sus, nu puțini sînt oamenii, firește dintre cei pricepuți, puși în încurcătură.

Televiziunea este...

Televiziunea este... ea este...
ăăă este... este... Ce? Sociolo-

gii dau din colț în colț, psihologii transpiră... Ce? Bine, măcar spuneți-ne care este caracteristica televiziunii? Ziaristică? Ceva este! Divertisment? Și divertisment! Spectacol? Oarecum! Dar dacă are dreptate unul care, mai zilele trecute, a afirmat ritos că televiziunea este «noua literatură a epocii noastre»? N-ar fi exclus să aibă dreptate!

Și ce au de spus în această chestiune specialiștii în mass-media? Mass-media? Păi sigur că da, era așa de simplu, televiziunea este în primul rînd un mass media. Da? Da! Și mass media ce e? Să ne uităm în dicționar: «MASS COMMUNICATIONS MEDIA (prescurtat mass media), termen anglo-saxon, devenit internațional care desemnează totalitatea mijloacelor tehnice de comunicare



(din «Jours de France»)